

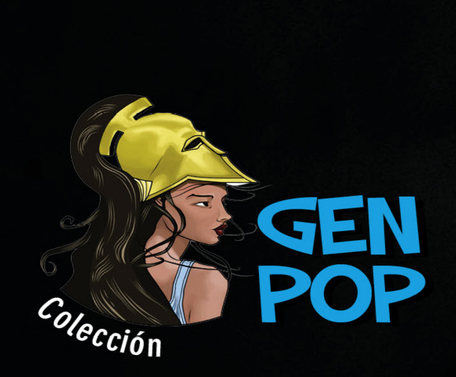


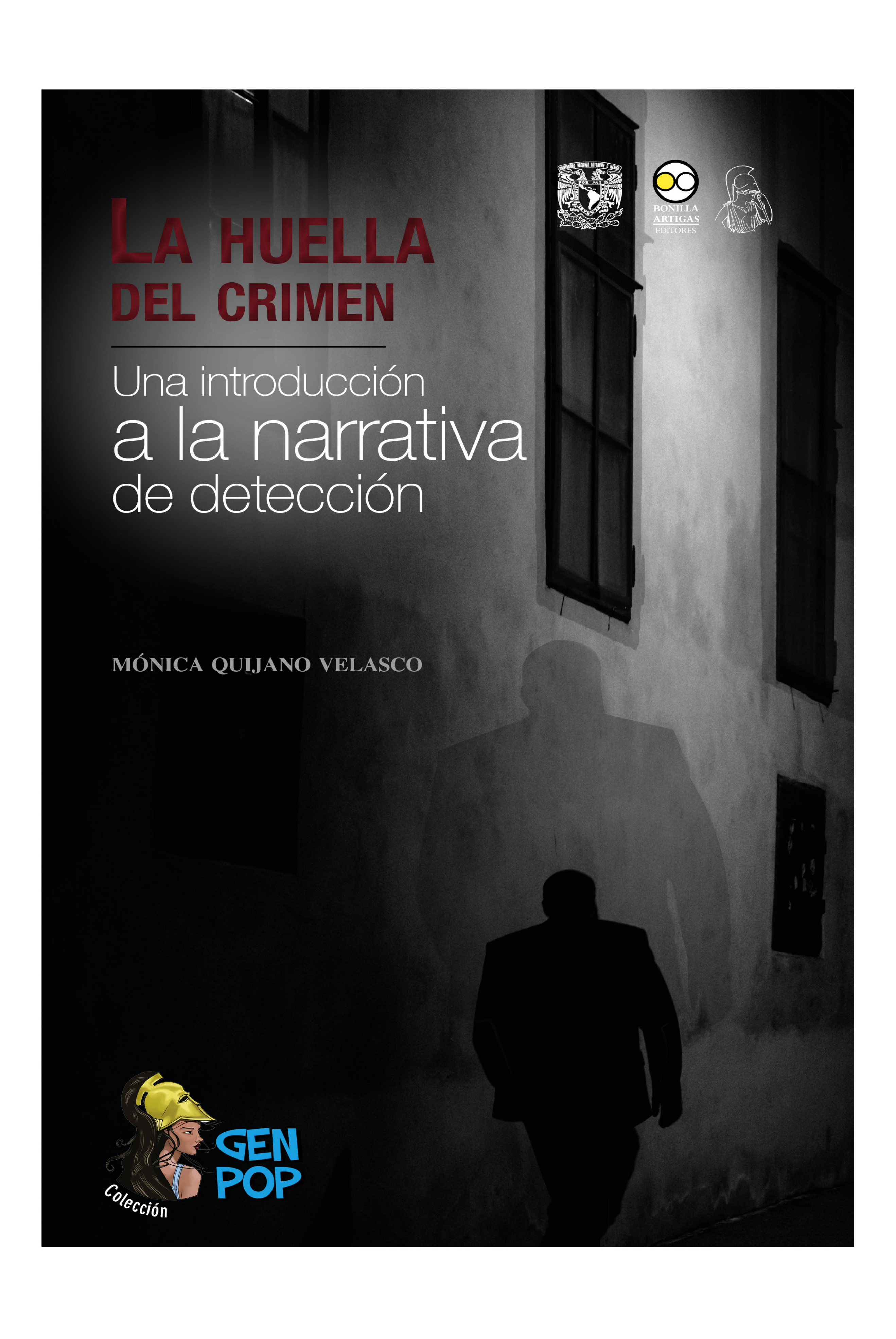


La huella del crimen

Una introducción a la narrativa de detección

MÓNICA QUIJANO VELASCO




La huella del crimen
Una introducción a la narrativa de detección
Mónica Quijano Velasco
Bonilla Artigas Editores
Colección
GEN POP

La huella del crimen
Una introducción a la narrativa de detección

Mónica Quijano Velasco








Colección GenPop

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Dirección General de Asuntos del Personal Académico

LC

Quijano Velasco, Mónica. La huella del crimen Una introducción
a la narrativa de detección /
Mónica Quijano Velasco

México : Bonilla Artigas Editores : UNAM-FFYL, 2019.

ISBN:

1. Novela detectivesca I. t.



Primera edición: febrero de 2019

Trabajo realizado con el apoyo del programa UNAM-DGAPA-PAPIME. Proyecto PAPIME PE400914 “Estudios críticos sobre géneros populares”.

D.R. © 2017, Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V.
Hermenegildo Galeana #111
Col. Barrio del Niño Jesús, C.P. 14080
Ciudad de México
editorial@libreriabonilla.com.mx
www.libreriabonilla.com.mx

D.R. © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México,
Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores
Diseño de portada: Mariana Guerrero del Cueto
Diseño y realización del ePub: javierelo

ISBN: 978-607-8560-71-4 (BAE)
ISBN: 978-607-30-1630-8 (UNAM)

A menos que se indique lo contrario en la bibliografía, las traducciones de los textos en inglés estuvieron a cargo de Rodrigo Ponciano Ojeda y Estefanía Vázquez Chávez, quienes también participaron en el cuidado editorial.

Nota del editor: Nota del editor: A lo largo del libro hay hipervínculos que nos llevan directamente a páginas web. Aquellos que al cierre de esta edición seguían en funcionamiento están marcadas en color azul y con el hipervínculo funcionando. Cuando el vínculo ya no está en línea, se deja con su dirección completa: <http://www.abc.def>, sin estar en azul

Hecho en México

Contenido

Presentación

Los productos literarios, cinematográficos, televisivos, de narrativa gráfica, etc., de géneros populares —como el terror, la ciencia ficción, el romance, el criminal, el western y la fantasía— son ampliamente leídos, vistos, comentados, consumidos. Se puede afirmar, incluso, que están más presentes en la vida cotidiana de un mayor número de personas que los textos canónicos. Esto se debe, por lo menos parcialmente, a un asunto de accesibilidad a unos u otros. Y, desde el ámbito universitario, nos obliga a observarlos con diversos fines: intentar revelar qué nos atrae a ellos; descubrir sus mecánicas de funcionamiento; analizar cómo son capaces de solapar al tiempo que rebelarse ante patrones y estereotipos socioculturales; profundizar en cómo afectan a sus receptores; estudiar sus relaciones con los textos de alta cultura, habitualmente abordados en las universidades, y cómo los alimentan y se retroalimentan de ellos.

Estos objetivos no son los únicos, pero sí son parte de lo que da origen y sustento a esta colección de libros didácticos. Si bien el estudio formal y sistemático de los géneros populares en sus diversas manifestaciones no es nuevo, en español no ha tenido un desarrollo tan amplio. Así pues, con este proyecto buscamos aportar metodologías y análisis críticos sobre textos culturales de alcance masivo que tienen un funcionamiento particular pero no ajeno a los estudios literarios tradicionales. Consideramos que dichos textos son un campo fértil de disputa ideológica, de provocación de emociones, de entretenimiento, que, si bien parecerían estar vacíos de significado precisamente por su vasta difusión y su funcionamiento en general formulario, se convierten, una vez que se les lee con atención, en objetos cruciales para comprender, debatir y mejorar el mundo, la sociedad y la cultura en los que vivimos.

Noemí Novell



Nota preliminar

La ficción sobre crimen (*crime fiction*) está conformada por un conjunto heterogéneo de géneros y subgéneros en los que el crimen ocupa un lugar central. Esto hace que su definición sea problemática, porque la muerte, el asesinato y el crimen son temas que han atravesado la literatura occidental desde textos literarios fundacionales, como la Biblia o las tragedias griegas. Para evitar caer en una definición tan amplia que ya no nos sirva para hablar de prácticas discursivas específicas, tomaremos una postura más estrecha e histórica para aproximarnos a este tipo de narrativas. Como Charles J. Rzepka señala:

> Decir que la ficción sobre crimen trata sobre el crimen no es sólo tautológico, sino que también presenta una serie de problemas desde las mismas definiciones de "crimen" y "ficción". ¿Califican todas las historias en las cuales aparecen crímenes? El incesto, el parricidio y el infanticidio son crímenes; sin embargo, no muchos teóricos del género abogarían por una lectura de los personajes en *Edipo* o *Medea* principalmente dentro del marco de ficción criminal. [...] Las transgresiones por sí solas no hacen que una obra sea una ficción sobre crimen. El pecado no determina, generalmente, ni actos violentos ni ilegales en sí, sino el grado en el que se presenta su ilegalidad en la trama. [...] En la ficción sobre crimen, el código penal del Estado importa más que los Diez Mandamientos, y el riesgo de ser arrestado y castigado más que la promesa del infierno.[1]

En este sentido, situamos la emergencia de la ficción sobre el crimen a partir del siglo XVIII, cuando las sociedades occidentales establecen una visión distinta con respecto del criminal, donde el crimen deja de ser un problema teológico y se convierte en un problema sociológico, médico y legal, como se verá con más detalle en el segundo capítulo.

Dada la amplia gama genérica de la ficción sobre el crimen, la cual incluye las narrativas de detección, el *thriller*, el crimen de Estado, el crimen organizado, el *true crime*, etc., nos centraremos en estas páginas en la "narrativa de detección". Es por ello que no trabajaremos con toda la ficción vinculada con el crimen, sino con aquella caracterizada por plantear un proceso de investigación realizada por un detective (que puede ser *amateur*, privado o pertenecer a la policía). Esta decisión se sustenta en la importancia, centralidad e impacto que este género ha tenido a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI.

Para tratar las características del género y su desarrollo, en el primer

capítulo avanzaremos una definición formal, estructural y genérica de la narrativa de detección, en sus dos vertientes o subgéneros más importantes —la novela de enigma y la novela negra—, y plantearemos, de manera general, su relación con los géneros populares. Como consideramos que una revisión de cualquier género que no tome en cuenta la materialidad del texto, su historia, sus formas de producción, circulación y la relación con el público lector, quedará siempre trunca y no logrará explicar, por el simple método de la “influencia”, su éxito ni la fijación de sus elementos formales, los capítulos 2, 3 y 4 estarán dedicados a un acercamiento histórico del género. Así, en el segundo capítulo nos centraremos en la emergencia de la narrativa del crimen hacia fines del siglo XVIII, su vínculo con la prensa y otros géneros discursivos que permitieron la fijación literaria de la fórmula narrativa del detective clásico con Poe y Gabirau. El tercer capítulo está dedicado al afianzamiento del subgénero enigma, que inicia con Arthur Conan Doyle y se asienta con lo que ahora se conoce como la “época dorada del género”, a la que pertenecen autoras como Agatha Christie o Dorothy L. Sayers. Finalmente el cuarto y último capítulo está dedicado al subgénero negro, donde se analiza el surgimiento, en la tradición detectivesca norteamericana, del *hard-boiled* (cuyos mayores representantes son Dashiell Hammett y Raymond Chandler). En estos tres capítulos se incluyen tablas con una selección representativa de los relatos y novelas de los distintos subgéneros; se trata, como toda selección, de una propuesta inevitablemente incompleta de las producciones que se han hecho a lo largo de la historia.

Es importante finalmente mencionar que nos centramos sobre todo en la producción literaria, aunque esto no resta la importancia fundamental que otros soportes como el cine, la televisión y el cómic han tenido para el desarrollo del género.

Quiero agradecer a mis colegas Isabel Clúa, Nattie Golubov, Aurora Piñero y Fernando Ángel Moreno, con quienes he podido dialogar rica y ampliamente en el marco del proyecto “Estudios críticos sobre géneros populares” (UNAM) del cual este libro es producto y, en especial, a Noemí Novell, responsable del mismo, por su dedicación y apoyo y porque sin ella este trabajo no hubiera podido realizarse.

Capítulo 1
Poética de la narrativa de detección: los aspectos formales del género

Una de las formas más comunes en que clasificamos las producciones literarias (y fictivas) es a partir de los géneros. Ya desde Aristóteles podemos rastrear este interés por identificar formalmente las producciones poéticas y, según su forma y vínculo con los espectadores o lectores, proponer una clasificación de las mismas. A lo largo del tiempo se han propuesto distintas formas de entender los géneros: algunos autores han preferido dar definiciones más formales o estructurales (Tinianov, Tomachevski, Todorov); otros los han entendido a partir de una metáfora biologista (Aristóteles, Brunetière, Hegel); y otros más, sobre todo en el pasado, los han tomado como modelos prescriptivos para definir qué es y qué no es literatura o arte (poéticas clasicistas de los siglos XVII y XVIII). Sin embargo, estudios más recientes han mostrado que los géneros no son compartimentos estancos, estructuras rígidas ni patrones prescriptivos, sino modelos que incluyen múltiples variaciones que nos permiten reunir un grupo de textos con características similares.[2] Estos modelos, además, se producen históricamente y son definidos no solamente por elementos formales sino también por agentes externos y paratextuales, como pueden ser los críticos, las editoriales, el mercado, los soportes, la forma en la que circulan y son recibidos, etcétera.

Los géneros se dividen a su vez en subgéneros (que pueden ser casi infinitos, porque integran las variaciones que se van desarrollando a lo largo del tiempo). Asimismo, pueden reproducirse en distintos soportes (texto literario, cine, cómic, por mencionar sólo algunos), lo cual implica la posibilidad de concebir el género como un modelo transdiscursivo y transemiótico. Tomemos el ejemplo del denominado *film noir*, un género que surge en Estados Unidos en la década de los 30, inspirado fuertemente en las novelas *hard-boiled* estadounidenses, que serán adaptadas por cineastas de Hollywood, quienes, además, contratarán a los propios autores para realizar los guiones. Ése fue el caso, por ejemplo, de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941) de Howard Hawks, quien tuvo como guionista

al propio Dashiell Hammett, autor de la novela homónima en la que el film se basó. En el género "criminal" estas relaciones se han dado desde muy temprano, y son parte fundamental de su desarrollo.

En este capítulo nos centraremos en los aspectos formales del género detectivesco. Por las características específicas de su emergencia así como por la historia de su desarrollo y el elemento formular de su composición, este tipo de narrativas han sido consideradas populares. Es por ello que, antes de trabajar con los aspectos formales, consideramos tratar de manera general su relación con los géneros populares y las literaturas de fórmula.

Géneros populares, fórmulas y relatos de detección

En la introducción a *Adventure, Mystery, and Romance* (1977), John G. Cawelti señala que los seres humanos, desde niños, nos sentimos atraídos por relatos que "se repiten", historias construidas a partir de patrones o estructuras predecibles. Éstas son sustituidas, en la edad adulta, por relatos constituidos a partir de estructuras narrativas reconocibles por el receptor y que garantizan el cumplimiento cabal de sus expectativas, como las historias de detectives, el *western*, la novela rosa o las historias de espionaje (Cawelti, 1977: 1). A este tipo de literatura Cawelti la denomina literatura de fórmula (*formulaic stories*), donde la noción de "fórmula" es definida como una "estructura de convenciones narrativas o dramáticas que se emplea en un número amplio de trabajos individuales".[3] Así, en términos de la relación entre "género" y "fórmula", las fórmulas son patrones o modelos, al interior de los géneros, que se han vuelto claramente reconocibles a través de su uso frecuente en diversas obras (Cawelti, 2004: 132).

Los relatos formulares responden al "horizonte de expectativas" de los lectores, en los cuales opera principalmente una capacidad de reconocimiento que produce placer. Ahora bien, entender la literatura de fórmula en estos términos nos ayuda a acercarnos a los géneros populares sin prejuicio, sobre todo si abandonamos la idea, afianzada con las vanguardias artísticas, de que el verdadero arte es el que se basa en la originalidad, el oscurecimiento de la forma, el extrañamiento y la ruptura del horizonte de expectativas y del pacto mimético. Hay que partir de que el

arte procedente de las vanguardias produce una experiencia estética muy distinta a la experiencia derivada de la lectura de literaturas formulares y, por lo tanto, resulta absurdo utilizar las mismas herramientas teóricas y conceptuales para analizarlas.

Una de las cuestiones a considerar es que, en principio, la literatura de fórmula es una construcción artística concebida con el propósito de producir un efecto emocional en el lector, que puede ser de placer, miedo, suspenso, etc. Además, involucra convenciones ampliamente compartidas, por lo que debemos analizarlas en relación con los patrones culturales que revela y ayuda a moldear, así como con el impacto que tiene en la cultura (Cawelti, 1977: 2).

Para trabajar críticamente con la literatura de fórmula (y no quedarnos en la absurda idea de que no es literatura, porque la comparamos con el *Ulises* de Joyce), necesitamos un marco de análisis que nos permita entenderla como un tipo específico de producción literaria. Así, uno de los elementos estructurales de la literatura formular es que el lector encuentra placer estético justo en la repetición, porque lo que busca al leerla es el reconocimiento, en los diversos textos, de ciertas constantes. En este sentido, la originalidad en la literatura de fórmula funciona de manera diferente: el lector no busca una ruptura total (pues entonces ya no reconoce el modelo), sino las variaciones que hacen del texto individual algo distinto, pero reconocible en las convenciones del género. En otras palabras, la literatura de fórmula intensifica una experiencia que le es familiar al lector. Por lo general, esta experiencia se construye al interior del propio campo: es decir, las obras de la literatura de género van creando su propio marco de referencia y, por lo tanto, en este tipo de literatura, la calidad literaria de un trabajo individual depende de la capacidad del autor de inventar algunas variaciones mientras que sigue trabajando dentro de una estructura convencional (Cawelti, 1977: 10).

Cawelti apunta dos capacidades específicas que necesita el autor de la literatura de fórmula para hacer un buen trabajo: por un lado, tener la habilidad para dar una nueva vitalidad a los estereotipos. Esto puede hacerse, a su vez, de dos maneras: a) crear un personaje que conserve el carácter de estereotipo, pero que también encarne cualidades que parecen contrarias al estereotipo que encarna; b) añadir rasgos o aspectos de

complejidad humana o fragilidad a la figura estereotipada sin ir demasiado lejos, pues debe de reconocerse el estereotipo. Por otro lado, el escritor puede inventar nuevos toques de la trama que permanezcan dentro de los límites de la fórmula. A veces, estas variaciones producen una "nueva versión de la fórmula" (Cawelti, 1977: 10-11).[4]

Ahora bien ¿qué sucede con las obras literarias que toman algunos aspectos de la literatura de fórmula pero no respetan del todo las convenciones genéricas? Para responder a esta cuestión, Héctor Fernando Vizcarra propone que distingamos entre "género" y "registro". En el caso del relato de detectives, el *registro policial* implicaría "la tensión dramática producida por la exposición gradual de incógnitas, los obstáculos y vericuetos surgidos en el transcurso de la historia, sus resoluciones paulatinas (acertadas o no), y, en última instancia, una conclusión análoga al fallo irrevocable y disciplinario otorgado por el detective como colofón de su pesquisa" (2015: 20). Esto supone que una narración puede ser detectivesca (policial) sin que forzosamente tenga que ajustarse a todas las fórmulas que propone el género. Vizcarra cita como relatos que absorben el registro policial sin pertenecer al género: *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* de Haruki Murakami; *El secuestro* (*La disparition*) de Georges Perec; *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi (2015: 21). También señala que otros géneros pueden asimilar el registro sin abandonar sus propios rasgos estructurales, para producir textos "híbridos". Esto ocurre, por ejemplo, en la ciencia ficción con *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) y "El informe de la minoría" ("Minority Report"), ambos escritos por Philip K. Dick; en la novela histórica con *El nombre de la rosa* (*Il nome della rosa*) de Umberto Eco; en la de aventuras con *Asesinatos S.L.* (*The Assassination Bureau, Ltd*) de Jack London; en la tragedia con *Edipo rey* (*Œdipe roi*) de Didier Lamaison; en la novela de vampiros con *Asesinato en una lavandería china* de Juan José Rodríguez, o en el manga con *Lupin III* de Kazuhiko Kato (22).

Finalmente, Cawelti propone cuatro aspectos sobre la importancia del estudio de la fórmula, que nos parece importante considerar aquí: en primer lugar y de forma general, las fórmulas son un punto de partida, un patrón que aparece en toda obra literaria, el cual permite que haya un horizonte de expectativas común, y hacen posible la comunicación intersubjetiva de la

literatura (2004: 133). En segundo lugar, las fórmulas permiten tanto la continuidad como las transformaciones al interior del campo literario. Muchas veces, estas transformaciones tienen que ver con la estructura de la obra; otras, con los valores e inquietudes que la obra literaria representa. Los cambios se hacen siempre montados en fórmulas preexistentes (134). Desde el punto de vista ideológico, el análisis de las fórmulas literarias es muy útil, pues permite analizar los prejuicios compartidos de una comunidad determinada (135). Y, finalmente, la fórmula permite establecer una jerarquía al interior de un mismo *tipo* de producción, es decir, siempre es posible determinar cómo hay autores que utilizan o juegan con las fórmulas mejor que otros. Esto posibilita una valoración estética de la obra con respecto a otras similares y nos evita caer en el error de querer comparar a Chandler con Joyce (135).

Géneros populares, estudios socioculturales y narrativa de detección

Antes de trabajar con los rasgos formales específicos de las narrativas de detección es importante detenernos, aunque sea de manera general, en el vínculo que este tipo de textos establece con lo que se ha denominado "cultura popular". Esto tiene que ver, como veremos en el siguiente capítulo, con que la emergencia del género está profundamente ligada con el desarrollo de la prensa, la propagación de los impresos populares con temas escabrosos y la circulación masiva de periódicos y revistas.

Isabel Santaulària señala que cualquier obra genérica se relaciona de acuerdo a su contexto con una doble orientación: por un lado, con los lectores, y, por lo tanto, tiene que satisfacer sus expectativas, es decir, se encuentra siempre en diálogo con el horizonte de expectativas de su época. Por otro, se relaciona con el contexto en el que se produce (2008: 68).[5] En este sentido, Cawelti ha identificado cuatro formas en que los géneros populares se relacionan con su contexto histórico de producción:

1. Muestran los intereses, percepciones, prejuicios deseos o inquietudes de la sociedad en la que se producen.
2. Buscan resolver tensiones y debates contemporáneos.
3. Exploran temas tabú y con ello permiten a los lectores experimentar

con ellos y cruzar la frontera que separa lo aceptable de lo inaceptable en un momento determinado. Esta experiencia vicaria, además, podría relacionarse con el concepto aristotélico de catarsis.
4. Asimilan los cambios de valores o nuevas situaciones sociales que permiten la transformación de las convenciones genéricas y, a partir de esto, engendrar nuevos géneros (Cawelti, en Santaulària, 2008: 68).

Por lo tanto, una función importante de los géneros populares es su capacidad de "interactuar con el contexto y saber tomar el pulso a la sociedad para incorporar, explorar, transmitir los temas, intereses y debates que preocupan a la colectividad en que se producen" (Santaulària, 2008: 69). En este sentido, la narrativa popular, como producto cultural, asimila y da forma a temas de interés público y, por lo tanto, se vuelve una herramienta válida también para el análisis social (69).

Uno de los rasgos que hacen posible un análisis social e ideológico de la ficción detectivesca, es que ésta construye en permanencia un "otro" que es el detentor o detonador del mal. En esta construcción del "mal" —encarnado por el criminal o el asesino— se hacen visibles los temores de una sociedad o un grupo social determinado. Este otro se identifica con un peligro amenazante que acecha el orden social. En la manera en que la ficción detectivesca resuelve este conflicto (recuperando el orden o privilegiando el caos), podemos identificar también la postura ideológica de la obra, que puede ser conservadora, ambigua o crítica del orden social hegemónico de su época.

En este sentido, los siguientes capítulos estarán enfocados a proponer una visión histórica de la emergencia y desarrollo de la narrativa de detección, en donde trataremos de mostrar cómo ésta responde a inquietudes específicas de las sociedades que la producen y consumen. Pero antes de proponer este recorrido más pragmático e histórico del género, nos detendremos en las características formales y estructurales de las narrativas de detección.

Aspectos formales y estructurales del género detectivesco

Las clasificaciones genéricas son útiles para entender cómo se emparentan distintas formas de escritura y para proponer un orden que permita agrupar

producciones literarias similares; en el caso que nos interesa, estas producciones giran alrededor del proceso de detección de un crimen y las diferentes formas de enfrentarlo. Como se trata siempre de clasificaciones impuestas a los textos para producir un determinado orden, los críticos nunca logran acordar la mejor manera de clasificarlos. De ahí que haya que comenzar por dilucidar los diferentes nombres que se le han dado a las ficciones detectivescas, las cuales han surgido en distintas tradiciones: por ejemplo, en la tradición anglosajona, se ha privilegiado la centralidad del detective, por lo que el género se conoce como *detective novel* (con sus dos variantes: *mystery novel* y *hard-boiled*). En francés, se impuso más bien el nombre de *roman policier* que se tradujo al español como novela policiaca o policial. Un tercer elemento ha entrado en la combinación: la denominada "novela negra" derivada, sobre todo, de la renovación del género ocurrida durante las décadas de 1920 y 1930 en Estados Unidos, como veremos en el capítulo 4. Por mi parte, prefiero hablar de narrativa de detective o de detección (que puede encontrar distintos soportes, como novelas, cuentos, cómics, cine o series televisivas), que a su vez se divide en "enigma" y "negra" (o *hard-boiled*). Este tipo de ficciones se estructuran alrededor de la investigación de un caso criminal y, por lo tanto, cuentan con un detective y un crimen que dicho detective —*amateur* o profesional— busca resolver. Dentro de los distintos géneros estructurados alrededor de un crimen (el *thriller*, el horror y las ficciones sobre crimen organizado, por mencionar algunas de las más importantes), la narrativa de detección ha sido fundamental. Su importancia, sin lugar a dudas, está vinculada con esa gran invención del siglo XIX que fue la figura literaria del detective, la cual ha tenido un amplio linaje que ha desembocado en una producción global donde el detective funge como elemento central del desarrollo de novelas y sagas.

Un acercamiento genérico a la narrativa de detectives implica detenerse en las clasificaciones realizadas para organizarlas formal y estructuralmente. Uno de los primeros estudiosos interesados en proponer una clasificación de este tipo de narrativas fue Tzvetan Todorov (1971). Más allá de los juicios peyorativos con los que aborda a la cultura de masas al inicio de su artículo, juicios que están, además, muy generalizados en la época en que publica su estudio, me interesa recuperar su propuesta de

clasificación, pues es, hasta la fecha, la más utilizada en los estudios del género. En términos formales, Todorov divide la novela de detectives en tres tipos, según la manera en que la "historia" se estructura en la narración: "enigma", "negra" y "suspenso". Como las dos últimas —negra y de suspenso— terminan por superponerse en esta clasificación, mantendré la división establecida entre las dos primeras.

Relatos de enigma

Para definir la novela de enigma, Todorov retoma la descripción hecha por George Burton, un escritor de novelas policiacas, personaje de *El empleo del tiempo*, donde explica al narrador que: "toda novela policial está construida sobre dos asesinatos; el primero —cometido por el asesino— da lugar al segundo, en el cual el asesino es víctima del homicida puro e impune: el detective" (Butor en Todorov, 1971: 2). Así, el relato "superpone dos series temporales: los días de la pesquisa que comienzan con el crimen y los días del drama que a él llevan" (Todorov, 1971: 11).[6] Por lo tanto, la novela de enigma tiene una estructura dual, ya que la trama contiene dos historias: la historia del crimen y la de la investigación. En la narrativa de enigma tradicional (la practicada por Poe, Conan Doyle o Agatha Christie, por mencionar algunos de los autores más conocidos), la primera historia, la del crimen, está determinada desde antes de que comience la segunda. Así, la primera historia cuenta lo que efectivamente pasó, y la segunda explica cómo el detective (y por lo tanto el lector) lo va descubriendo. Esto implica que la del crimen sea la historia de una ausencia, cuya característica más importante es que no puede estar inmediatamente presente en la narración. Es ahí donde entra la otra historia, la de la detección, en la cual el detective, mediante el interrogatorio a los sujetos vinculados con la víctima, va a recoger las palabras escuchadas o los actos observados por ellos (Todorov, 1971: 11-12). Como el detective, protagonista de esta segunda historia, "aprende" lo sucedido anteriormente, es decir, no forma parte de la acción que produjo el crimen, sino que está ahí para desenredar su misterio, nada le puede suceder: en efecto, una de las "reglas" del género (de lo que llamamos su contrato de lectura) es la inmunidad del detective.

Como Isabel Santaulària bien señala, estos relatos de enigma "clásicos" propusieron una estructura básica que no tardó en ser imitada, lo cual

permitió que se consolidara el género siguiendo un modelo más o menos formulario: la historia se abre con una introducción en la que el detective demuestra sus dotes analíticas, después se presenta el caso que el detective debe investigar; esta investigación se produce, en algunas ocasiones, incluso sin que el detective tenga que moverse de su casa para resolver el misterio, pues utiliza el método inductivo-deductivo para resolver el crimen (2008: 78). Así es como, por ejemplo, el detective Dupin, creado por Poe, resuelve el caso del asesinato de Marie Rogêt sin salir de su estudio, gracias a la lectura de la prensa que fue dando cuenta del caso. En otras ocasiones —la mayoría— la investigación lleva al detective al lugar de los hechos y consiste en un análisis de la escena del crimen y un interrogatorio de sospechosos, los cuales se van eliminando progresivamente hasta que el detective ofrece la solución del misterio. La explicación es el momento climático de la historia, ya que la estructura del relato está encaminada para que el lector se involucre con la investigación y espere el desenlace para confirmar si sus sospechas se cumplen. El criminal es revelado al final; por lo general se trata de un personaje relativamente secundario, sobre todo el de las narraciones "clásicas" del género (78). Por otro lado, suele haber un falso culpable sobre quien recae el peso de la sospecha. Estas confusiones son producidas por miembros de la policía, por lo general ineficientes y, en ocasiones, por el narrador, que actúa como cronista de las aventuras del detective y proporciona una perspectiva admirativa que es la que se quiere que el lector tome (80).

El detective en el relato de enigma

La base para la caracterización del detective literario de los relatos de enigma fue asentada por Edgar Allan Poe, en tres relatos cortos ("Los crímenes de la calle Morgue" ["The Murders in the Rue Morgue"], 1841, "El misterio de Marie Rogêt" ["The Mystery of Marie Rogêt"], 1843, y "La carta robada" ["The Purloined Letter"], 1844), hoy conocida como la "trilogía Dupin". En ellos, Poe introduce al detective Auguste Dupin, "investigador huraño, misántropo, excéntrico y noctámbulo que vive, acompañado de su amigo y narrador, en un recogimiento malsano durante el día y se dedica a deambular por las calles de París durante la noche" (Santaulària, 2008: 76). Una de las características principales de Dupin es

su gran capacidad analítica, gracias a la cual resuelve casos irresolubles para la policía. La resolución de los crímenes (dos asesinatos y un robo) son para él un juego deductivo, enigmas que se presentan para que su mente privilegiada pueda resolverlos (76). Los escritores de relatos de enigma retomarán estas bases para la creación de sus propios detectives. Así, por ejemplo, Conan Doyle parte de ciertos rasgos de Dupin para la creación de su detective, Sherlock Holmes, quien también gozará de una capacidad deductiva extraordinaria y tendrá sus propias excentricidades.

Por su parte, Colmeiro identifica, en la caracterización del detective del relato de enigma (policiaco clásico en su terminología), al protagonista del *romance*,[7] personaje "típicamente heroico e idealizado, por encima del resto de los hombres" (1994: 65). Estos rasgos pueden reconocerse en el "supercerebro" del detective y su escaso interés en involucrarse emocionalmente con los demás. Este detective es un "héroe de una sola pieza, sin sorpresas ni contradicciones, invulnerable física y espiritualmente" (66). En este sentido, el detective encarnaría la figura del héroe excepcional, típico del romance y heredero, por lo tanto, del arquetipo del caballero o el santo. Colmeiro encuentra entonces que el detective del relato de enigma clásico se construye en la tradición de este tipo de narraciones, adaptadas, por supuesto, a los tiempos modernos (66).

¿Quién cuenta la historia? El narrador en los relatos de enigma

Una de las características formales de la novela de enigma es que la historia, por lo general, es contada por un sujeto "cercano" al detective, un "narrador testigo", quien relata el proceso de investigación desde un punto de vista determinado, el del observador, y, por lo tanto, da cuenta de los acontecimientos desde una exterioridad compartida con el lector, ya que ambos poseerán siempre la misma información. En este sentido, el narrador no es omnisciente, no puede conocer toda la historia, como tampoco puede saber qué pasa dentro de la mente del detective. Al no conocer la historia ni estar al tanto de los pensamientos del detective, el interés del lector se rige por la curiosidad, por la emoción de ir reuniendo las pistas con el fin de encontrar al culpable (y el motivo del crimen).[8] Esto hace que se invierta el orden cronológico de la temporalidad el relato, el cual va del efecto (el crimen) a su causa (mediante el proceso de investigación).

Utilizar un narrador-testigo como canalizador de la historia permite establecer un juego con el lector, una especie de *fair play* (juego limpio) que puede entenderse como el reto que el relato extiende al lector: supuestamente le brinda toda la información necesaria para resolver el enigma y lo invita a alcanzar la solución antes que el detective. Formalmente, esta supuesta igualdad de condiciones entre lector y detective se logra a partir del narrador-testigo, elemento que sirve de puente entre el detective y su sistema de deducción y el propio lector, quien lleva a cabo su propia pesquisa siguiendo los indicios recogidos por la investigación del detective.

Por otro lado, el escritor argentino Ricardo Piglia encuentra en el narrador del relato de enigma (sobre todo en la forma en que Poe estructura el relato en la "trilogía Dupin"), una distinción fundamental: el hecho de que el narrador actúe como cronista de las aventuras del detective y proporcione una mirada admirativa, que busca identificarse con la perspectiva del lector, permite cuestionar la omnipotencia (y omnipresencia) del narrador y, por lo tanto, articular la trama como un enigma por resolver. En este sentido, el surgimiento del detective va de la mano con la "transformación de la figura del narrador y la aparición del punto de vista [...] que viene a plantear el problema de la narración como el de una posición en el espacio" (1991: 2).

¿Dónde ocurre el crimen? El espacio en los relatos de enigma

Los espacios donde ocurre la intriga del relato de enigma corresponden generalmente a espacios cerrados (*huis clos)*. Desde Poe existe una vertiente que propone la resolución del problema en cuartos cerrados desde el interior, en los cuales, parte del reto mental propuesto al lector implica "deducir" cómo logra el asesino escapar de la escena del crimen. Cuando no se trata de "cuartos cerrados", en el relato de enigma se privilegian los entornos burgueses: la mansión de familia (urbana o campestre), salones, hoteles, balnearios, etcétera.[9]

Novela negra [10] o *hard-boiled*

A nivel estructural, el subgénero negro se distingue del de enigma, pues en él se fusionan las dos historias que en el relato de enigma estaban separadas

cronológicamente: la del crimen y la de la investigación. Ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que este último coincide con la acción. Esto hace que, en términos cronológicos, la prospección sustituya a la retrospección: el lector va descubriendo la historia al mismo tiempo que se desarrolla.[11] El interés del lector se basa en la espera de lo que va a suceder, en los efectos que produce la historia (Todorov, 1971: 14).

De este modo ocurre un desplazamiento en el foco del relato: si antes se situaba en el proceso mental e inductivo utilizado por el detective para resolver el misterio, procedimiento que obliga al detective a mirar hacia atrás para reconstruir la historia del crimen, en la novela negra se favorece la acción, y por lo tanto el relato se construye hacia el futuro. En otras palabras, el interés ya no se centra en la resolución del enigma (este elemento, si se mantiene, se vuelve secundario), sino en el crimen mismo y en las peripecias que sigue el detective para llegar a su solución. Este giro produce un cambio en la forma en la que el detective se vincula con el crimen: pierde su inmunidad. Todorov indica que hay dos formas en las que esto sucede: a partir del "detective vulnerable" (*hard-boiled*), en la cual éste no está a salvo del peligro implicado en el proceso de investigación, y del "detective sospechoso", donde las sospechas recaen sobre el protagonista, quien debe realizar la investigación para demostrar su inocencia (1971: 18).

El término usado en la tradición anglosajona para la novela negra "clásica", aquella escrita por Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Ross McDonald, por mencionar sólo algunos de sus autores más conocidos, es el de *hard-boiled*. Este adjetivo tiene que ver tanto con el hecho de que el detective se transforma en un hombre de acción, como con el empleo de un nuevo lenguaje, de estilo realista, el cual, a diferencia de la novela de enigma, emplea un habla más dura y violenta: callejera, cortante, coloquial, que incluye una jerga precisa y adecuada para referirse al crimen y al hampa. Con respecto a este lenguaje, Dennis Porter señala que Hammett, sobre todo en *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1929), muestra cómo el aparentemente ordinario inglés americano (hablado en la calle) podía utilizarse en un nuevo tipo de escritura, cercano a una poesía urbana (2003: 99).

Por otro lado, la narración se construye a partir de verbos en movimiento y descripciones visuales, que suelen ser breves. Asimismo, el diálogo es el

vehículo que sirve para mostrar a los personajes (no hay por lo tanto interiorización por parte de la voz narrativa). Estas características de estilo de la novela negra (verbos de acción, descripciones breves y mucho diálogo) la vinculan directamente con un ritmo cinematográfico, lo cual facilitó su adaptación a la pantalla (Galán Herrera, 2008: 63).

El detective en la novela negra

Isabel Santaulària describe al detective de la novela negra como un sujeto desarraigado y, sin embargo, honorable. Sus orígenes son dudosos, suele ser violento y está dispuesto a seguir procedimientos poco ortodoxos para luchar contra el crimen:

> A diferencia del investigador de la fórmula clásica, que ve los casos meramente como juegos o retos para su mente, el investigador privado de la novela negra se toma los casos de forma personal, se dedica a la investigación en cuerpo y alma, y se presenta como un cruzado: protector de los débiles, defensor de los inocentes, vengador de las víctimas. (2008: 83)

Se trata, por lo tanto, de un héroe solitario, tal como lo caracteriza el propio Raymond Chandler en "El simple arte de matar" ("The Simple Art of Murder"):

> El detective en este tipo de historia [...] es el héroe; es todo. Debe ser un hombre completo, un hombre común y, sin embargo, un hombre inusual. Debe ser, para usar una frase algo desgastada, un hombre de honor, por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo y ciertamente sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de su mundo y lo suficientemente bueno para cualquier mundo [...]. Es un hombre relativamente pobre; si no, no sería detective. Es un hombre común o no podría estar entre gente común. Sabe juzgar el carácter de los demás o no sabría su trabajo. No tomará el dinero de cualquier hombre de manera deshonesta ni la insolencia de cualquiera sin una venganza debida e impasible. Es solitario y se enorgullece de que habrás de tratarlo como un hombre orgulloso o lamentar haberlo conocido. Habla como habla el hombre de su tiempo, es decir, con un ingenio tosco, un sentido agudo de lo grotesco, una aversión a la farsa y un desdén por la mezquindad. La historia es su aventura en búsqueda de una verdad oculta, y no sería una aventura si no sucediese a un hombre apto para ella. Tiene un rango de conocimiento que te sorprende, pero le pertenece por derecho porque corresponde al mundo en el que vive.[12]

Se trata, por tanto, de "un hombre verdaderamente honorable en un mundo corrupto" (Santaulària, 2008: 84). En los primeros relatos de esta variante del género, siempre es un detective privado.[13] Tiene como misión (muchas veces autoimpuesta) desentrañar las corruptelas y los tratos

ilegales entre los hampones y las elites políticas o industriales. No logra restablecer el orden social, y por lo tanto se resigna a resolver el caso por el cual fue contratado (84). Si bien recibe una paga por su trabajo, el detective se rige a sí mismo: con ello se sitúa en un lugar aparte de los policías y de los gánsteres. Por tratarse de un *outsider*, suele tener una oficina modesta y problemas de dinero.

Un elemento en el desarrollo del personaje es que deja de ser reflexivo e intelectual como el detective de la narrativa de enigma. En oposición a éste, se vuelve un hombre de acción: no piensa, no se sienta a resolver los problemas, más bien actúa: observa, investiga y en el transcurso de la indagación también es vulnerable. Por lo tanto, este detective sale a la calle, no dedica tiempo a la deducción ni al análisis, tiene que buscar algo que la mayoría de las veces no sabe ni qué es: en este sentido, es, en palabras de Hammett: “el hombre ciego que en una habitación oscura está buscando un sombrero negro que no estaba allí” (Geherin en Galán Herrera, 2008: 65).

¿Quién cuenta la historia? El narrador en los relatos hard-boiled

En *Cosecha roja* (1929), Dashiell Hammett introdujo una nueva forma en el relato negro: el uso de un narrador homodiegético, que coincide normalmente con el protagonista, quien es un investigador privado (*private eye)*. Porter hace ver que la elección de Hammett de proponer un narrador en primera persona en esta novela permite personificar una forma específica de observar el mundo y representarlo. No sólo será importante lo que se dice, sino también cómo se dice y la voz de quién lo dice. El ritmo seco y cortado, el *slang* y la energía aliterativa se conjugan con una voz claramente masculina, que remite a la voz de un hombre rudo, que sabe cómo arreglárselas en un entorno urbano hostil (Porter, 2003: 99). Este narrador fue posteriormente recuperado por Raymond Chandler, quien le dio ya un estatuto particular, muchas veces retomado por otros novelistas y por el discurso cinematográfico.

En algunas novelas —*El halcón maltés* (1929), por ejemplo— se recurre a un narrador extradiegético (en tercera persona). Sin embargo, la focalización está siempre centrada en el detective: es a través de su perspectiva que el lector conoce la historia. En este sentido, aunque el narrador homodiegético no sea utilizado, el efecto producido es el de una

narración que sigue el punto de vista del detective.

La omnipresencia de la ciudad

Juan José Herrera Galán observa que el espacio en el cual se desarrollan estos relatos es sobre todo el urbano. Para el género negro, la atmósfera será fundamental. Se trata de un espacio urbano opresivo, de corte realista, con una atmósfera sombría, en la cual el delito, el crimen y el asesinato son centrales. Este espacio se distingue del de los relatos de enigma, sobre todo aquéllos denominados de la época dorada (décadas de 1920 y 1930), porque el detective sale a la ciudad e interactúa con los distintos estratos sociales. En este sentido, se ve obligado a abandonar su entorno social para moverse en un terreno desconocido. El espacio sirve entonces para mostrar el lado oscuro del orden social y, en ese sentido, proponer una crítica a ese orden (Herrera Galán, 2008: 65-66): "Se trata de un ambiente de alta peligrosidad, en extremo violento, donde el poder y el dinero motivan la acción, donde la noche es caldo de cultivo para los acontecimientos" (66). Es por ello que la ciudad adquiere en el género negro un valor fundamental.

Por otro lado, las primeras novelas negras (Hammett, Chandler) están situadas en California, que en el imaginario colectivo estadounidense de la época todavía se relacionaba con el lejano oeste y, por lo tanto, con la idea de un mundo "salvaje", peligroso y sin ley.

El suspenso como efecto estructurante de la narrativa de detectives

Como vimos en este recorrido general sobre la estructura del relato de detectives, éste se organiza a partir de dos elementos básicos:

1. En el nivel de la diégesis, es decir, en el nivel de lo que ocurre en el relato, donde es necesario que exista la historia de un crimen, lo cual permite definir el género como un relato que gira en torno a una temática criminal.
2. En el nivel del "discurso", es decir, de la forma en cómo está presentada la historia, donde es necesario que aparezca el relato de la investigación (Colmeiro, 1994: 77-78).

Ahora bien, desde el punto de vista de su estructura, el relato detectivesco se basa en la idea de que la intriga —la forma en que los hechos y las acciones se presentan en el relato— se construye a partir de una manipulación de la información realizada por el narrador, en la cual el lector va a carecer, siempre, de alguna información (Colmeiro, 1994: 80). Es a partir de este procedimiento que se construye el suspenso al interior de la trama. Para ello, se utilizan diversas estrategias narrativas, entre las cuales el narrador es fundamental. En los relatos de detectives "¿quién narra?", es decir, el medio a través del cual el lector tiene acceso a la "historia" de la investigación es central porque, para mantener el suspenso, el lector no puede tener acceso completo a esta historia. Este principio hace que, en la novela de detectives clásica, el narrador sea confidente y testigo y, en la negra, la limitación sea autoimpuesta a partir del narrador homodiegético que cuenta lo que le pasó. Por lo tanto, la intriga —con la ausencia de información como base del relato— puede presentarse bajo dos formas:

- Lo que el lector ignora sobre el pasado: esta forma está más vinculada con los relatos de enigma, donde el pasado será el eje temporal de la historia.
- La ignorancia de lo que va a pasar en el futuro: esta forma, adoptada por la novela negra, se estructura a partir de la ignorancia sobre lo que va a suceder, o lo que puede ocurrirle al detective. (Colmeiro, 1994: 81-82)

Ambas estrategias narrativas están pensadas para producir un efecto de suspenso en el lector, definido por Porter como "un estado de ansiedad dependiente de un mecanismo que viene proporcionado por la estructura del relato" (Porter en Colmeiro, 1994: 83).

Narrativas de detección	
* Denominadas también (según la tradición crítica): *detective novel*, *roman policier*, relato policial o policiaco.	
Enigma * Denominada también: *whodunit*, *roman-problème*, policial o policiaco clásico, *clue-puzzle*, misterio.	**Negra** * Denominada también: *hard-boiled*, *private-eye*, novela dura, *polar, neo-polar,* neopolicial.
<u>Características</u>: - Detective intelectual. - Detective inmune. - Narración retrospectiva. - La explicación del crimen es siempre racional. - La explicación del crimen es el momento climático de la narración: el crimen siempre es revelado al final. - Narrador-testigo. - Ocurre en espacios cerrados (*hui-clos*), casas, principalmente situadas en el campo. El entorno donde se desarrolla el crimen suele ser un entorno burgués.	<u>Características:</u> - Detective en acción. - Detective vulnerable. - Narración prospectiva. - La explicación del crimen es más social que racional. - Lenguaje de estilo realista. - Narrador en primera persona o focalización centrada en el detective. - Ocurre principalmente en espacios urbanos, suele contemplar un espectro amplio de la ciudad: desde el barrio burgués hasta los bajos fondos.

Capítulo 2
El relato del crimen y la narrativa de enigma
La emergencia del detective

En el capítulo precedente nos acercamos a la narrativa de detectives a partir de sus aspectos formales y estructurales. Para abordar estas formas de clasificación revisamos la división propuesta por Todorov (y retomada por la crítica posterior) entre narrativa de enigma y narrativa negra. Sin duda esta clasificación es útil, pero puede llevarnos a pensar en un desarrollo ahistórico y atemporal del género, en el cual Poe sería el genial inventor de su estructura narrativa y el creador de la figura de detective como personaje de ficción; Conan Doyle, su sucesor directo, aquel que popularizó el género y estabilizó la figura del detective y el método deductivo para la resolución del misterio; y, finalmente, Chandler y Hammett serían sus renovadores más importantes en la década de 1930 y 1940. Tanto en este capítulo como en los siguientes, pondremos en perspectiva esta mirada “intraliteraria” del género, con el fin de situarlo en su propia historicidad, lo cual implica entender su emergencia y desarrollo dentro de un contexto histórico y cultural más amplio, vinculado con el crecimiento urbano y la expansión de la prensa. Asimismo, nos acercaremos a las distintas interpretaciones sociales e ideológicas que se han propuesto en los estudios sobre el género. En este sentido, seguimos a Evans, quien señala que las ficciones sobre el crimen, más que reflejar “la realidad” criminal de una época, nos hablan de los miedos y las angustias de sociedades determinadas: ¿dónde sitúan el mal? ¿Qué o quiénes representan una amenaza para el orden público? ¿Cómo proponen, a través de la ficción, formas de enfrentarse a esta amenaza? (2009: 7-8).

En este capítulo, nos concentraremos en la emergencia de la figura del detective y su relación con los relatos sobre el crimen que empiezan a popularizarse hacia fines del siglo XVIII, y situaremos su desarrollo y divulgación a lo largo del siglo XIX dentro de la práctica de distintos géneros literarios y periodísticos con los cuales se emparenta.

Cuando el detective todavía no entra en escena

Si bien la narrativa de tema criminal ha estado presente en relatos bíblicos, mitológicos y épicos, la literatura de detección es una creación de la segunda modernidad, es decir, la que inicia hacia fines del siglo XVIII. Ésta se relaciona, como indica Mary Evans, con la emergencia de una "estructura de sentimiento"[14] que ella denomina "*the sensational*" ("lo sensacional"), término vinculado con la aparición, hacia el siglo XVIII, de la percepción de que ciertos acontecimientos excepcionales irrumpían el orden establecido, causando caos social y una sensación de dislocación (2009: 5). Marshall Berman también identifica, hacia esta misma época, una sensación todavía intuitiva de cierto "descontrol", de un cambio inminente (un *tourbillon* social), que se tradujo en una atmósfera de "agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarraigo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma", atmósfera en la cual nació la "sensibilidad moderna" (1982: 3-4).

Esta transformación social (y cultural) estuvo acompañada de un desplazamiento epistémico, visible en lo que conocemos como la Ilustración. Entre los distintos ámbitos de la experiencia vital en los cuales el pensamiento ilustrado se desarrolla, se encuentra una "desacralización de la vida", donde Dios deja de ser el centro de la explicación del mundo y de la organización de la conducta humana: "lo que desaparece es la idea de que Dios está en el origen de la unidad moral y social del mundo".[15] En este sentido, el pensamiento ilustrado trasladó el foco del orden moral de la obediencia individual a Dios, al de la idea de que el individuo puede regular sus propias inclinaciones y emociones, para poder vivir en armonía con la sociedad y la naturaleza, como muestra Rousseau en *El contrato social* (1750).

Asimismo, la ola de modernización en Europa ocurrida durante el siglo XVII está vinculada con el desarrollo del capitalismo, que trajo como consecuencia cambios importantes en los valores y las formas de relacionarse en la sociedad, que generará un orden burgués donde el dinero se convertirá en uno de los principales motores de la vida social y económica (Evans, 2009: 30). Es por ello que una de las constantes que aparecerá en las ficciones de detección como motivo del crimen es el

dinero. Finalmente, la emergencia de un espacio autónomo de la opinión pública secular será también fundamental en esta transformación, cuyo campo de acción será la prensa.

Todos estos acontecimientos, de orden político, social, cultural y epistemológico, son el trasfondo del surgimiento, en la Inglaterra del siglo XVIII, de diversos textos sobre el crimen que dan cuenta de este cambio, de una sensación de que la vida está siendo por completo transformada pero, a la vez, del mantenimiento de cierto orden moral en donde el castigo implica todavía una redención moral del criminal.

Así, uno de los ámbitos afectados directamente por estos cambios es el de la institución policial, cuyo surgimiento e institucionalización fue producto de un largo proceso. A fines del siglo XVII en Inglaterra, el sistema de justicia estaba "privatizado": era a la parte injuriada a quien correspondía perseguir al criminal o contratar a alguien para hacerlo. Una vez atrapado, era entregado al Estado para que fuera juzgado y posteriormente condenado, por lo general a muerte (Bell, 2003: 7).

La prisión de Newgate, en Londres, fue el centro de detención más importante de Inglaterra, activa por más de 700 años (del siglo XII a 1904, fecha en que fue cerrada definitivamente). Los escritos sobre crimen que circulaban en la época se centraron generalmente en relatos relacionados con esta prisión. Estos relatos son conocidos bajo el nombre genérico de *The Newgate Calendar*, publicaciones populares editadas por el capellán de la prisión, donde se recopilaban las vidas, juicios, confesiones, castigos y evasiones de los criminales más famosos. Su función era ejemplar, ya que al final del relato el criminal se arrepiente y el crimen se castiga (muchas veces con la muerte). El relato del crimen, por lo tanto, no está todavía presentado como un misterio que necesita ser resuelto, sino como parábola de la aberración en donde el criminal debe ser redimido a través del arrepentimiento. Tanto la voz narrativa como los acontecimientos narrados privilegian el relato del castigo, por lo tanto, la ejecución es el punto climático de la historia (Knight, 2004: 4). Sin embargo, como señala Worthington, ya en esta forma narrativa hay un factor de "entretenimiento", una combinación entre la excitación y el temor que podían producir en los lectores las aventuras de la vida criminal. Hay, por tanto, una veta de "sensacionalismo" que la literatura y la prensa de fines del XVIII y principios

del siglo XIX van a explotar (Worthington, 2010: 15). De estas publicaciones, por lo general editadas en volantes de baja calidad, se realizaron antologías que se vendían en formato de libro.

Por otro lado, en la práctica novelística de autores reconocidos como Defoe y Fielding, se tratan temas criminales relacionados con la corrupción, tanto en el medio rural como en el urbano. Defoe, por ejemplo, escribió varias biografías de criminales, después de haber pasado un tiempo en la prisión de Newgate. Estas novelas, por lo general, representaban a Londres como una ciudad caótica donde la criminalidad urbana era cada vez mayor, y donde la ley era totalmente ineficiente para controlarla, cuando no estaba coludida con ésta (Worthington, 2010: 16).

El detective entra a la escena

Knight sitúa el cambio de las narrativas recogidas en *The Newgate Calendar* a los relatos de detectives decimonónicos siguiendo la propuesta de Michel Foucault (*Vigilar y castigar*), sobre el paso de una sociedad que consideraba el crimen como un ultraje a la soberanía del rey, a una visión más racional, producto de una serie de prácticas ordinarias y de discursos jurídicos que produjeron la emergencia de un orden disciplinario, centrado en una racionalidad discursiva, arquitectónica y práctica, que produjo una serie de efectos tanto en el orden epistemológico como en el control de los cuerpos. Así, el estudio racional de las cosas para saber cómo funcionan, lo que se puede saber en detalle sobre éstas, se combinará con una serie de dispositivos que buscará controlar los cuerpos y los movimientos de la población. Esto permite el nacimiento de la prisión moderna, que estará acompañada de la creación de una policía profesional y el establecimiento de redes de información dirigidas a la prevención del crimen (Knight, 2004: 13-14).

Esta transformación sentó las condiciones de posibilidad para la entrada, en la producción literaria, de la figura del detective. En Francia, la figura del “detective profesional” aparece desde el siglo XVII, debido a la existencia de una fuerza policial dependiente del Estado, la cual, ya para el siglo XIX, tenía una clara función “detectivesca”. A principios de dicho siglo, el sistema francés estaba más organizado que en Inglaterra (pues pertenecía a una estructura del Estado) y se basaba en una red de

informantes y espías.

En términos “literarios” las memorias de Eugène François Vidocq, publicadas en 1828, fueron muy importantes ya que ayudaron a mitificar la figura de este detective/criminal quien, después de ser apresado, se convirtió en lo que ahora denominaríamos un “agente doble”, y que trabajó encubierto para la policía y llegó a ser el jefe de la recién fundada *Sûreté*, como se denominaba la brigada de policía judicial en Francia. Schütt nos hace ver la ambigüedad de este personaje, quien en el fondo fue un *outsider* del orden, por su carrera como criminal (2010: 62).

En Inglaterra las cosas ocurrieron de manera diferente, en principio, porque la institucionalización de una fuerza policial por parte del Estado fue muy posterior. Aunque en Londres existía, desde el siglo XVIII, una fuerza semiestatal encargada de la mantención del orden, conocida como los *Bow Street Runners*, fue hasta 1829 que se creó la Nueva Policía Metropolitana en Londres. A diferencia de lo que ocurría en Francia, se trató de “controlar” esta fuerza para que no operara a través de redes de espías y criminales, sino que estuviera compuesta por individuos claramente identificados con uniformes, y cuya función era prevenir y no “resolver” el crimen.

Es hacia la década de 1840, momento en que la fuerza policiaca comienza a ser reconocida por los ciudadanos, cuando empieza también a ser objeto de ficciones de carácter biográfico, que oscilan entre las memorias y la crónica periodística (Knight, 2004: 30). Es importante considerar este aspecto, pues la narrativa sobre el crimen que se produce entre el siglo XVIII y, por lo menos, 1840, se compone de una serie de relatos que abarca tanto novelas como diferentes géneros discursivos que nosotros ubicaríamos en pactos de lectura en principio no ficcionales: memorias, reportajes, biografías, etc. Esta mezcla será fundamental para entender la conformación del género.

Una de las características de estos profesionales vinculados con la policía es que eran mal vistos por la sociedad, debido a que eran percibidos como espías, como intrusos en la vida privada (Santaulària, 2008: 75). Ni a la burguesía, con el celo de conservar sus prácticas privadas, ni a los ciudadanos comunes con su habitual desconfianza hacia las autoridades, les gustaba la idea de ser investigados (Knight, 2004: 12). Esto hará que los

primeros detectives ocupen un lugar negativo en el imaginario colectivo y también en la representación ficcional: ya sea Caleb Williams —personaje principal de la novela homónima de William Godwin publicada en 1794—, quien lleva una investigación por su cuenta para develar un asesinato cometido por su patrón, que saldrá mal parado en el proceso, como, por lo general, la fuerza policiaca en estas primeras ficciones decimonónicas, en las cuales el policía es representado como un sujeto poco eficiente y nada intuitivo.[16]

Las *Newgate novels* (1830-1840)

Las ficciones agrupadas bajo la noción de *Newgate novels* gozaron de gran popularidad en la Inglaterra de principios de 1830 y produjeron intensos debates a fines de esa misma década y principios de 1840. Fueron importantes porque tuvieron una influencia considerable en la representación del crimen durante el siglo XIX, tanto para lo que se conoce como *sensation novels* como para la narrativa de detectives.

Las *Newgate novels* eran narraciones sobre las aventuras y evasión de criminales famosos, por lo general ladrones y bandidos del siglo XVIII, representados como personajes independientes y valientes. Todas estas novelas fueron publicadas en la prensa periódica de manera seriada antes de ser editadas como libros.[17] Como su nombre lo indica, estaban basadas en *The Newgate Calendar*, sólo que en éstas se "romantiza" la figura del criminal, representado, en muchas ocasiones, como víctima de la sociedad. Algunas de ellas, además, proponen una focalización interna del criminal, donde perfilan su psicología y sentimientos (Pykett, 2003: 20). El hecho de que a estas novelas se les reconociera como conjunto fue más una cuestión periodística que una autoasignación de los propios autores. De hecho, la novela de Dickens *Oliver Twist* fue leída en su momento como una *Newgate novel* (Pykett, 2003: 21).[18]

La controversia que las *Newgate novels* produjeron en la época de su publicación fue literaria y social: el carácter romántico a partir del cual se representaba a los criminales era considerado como un mal ejemplo y un asunto delicado para la seguridad pública (Pykett, 2003: 21). En este sentido, una parte importante de la discusión se centró en lo que debía y no

debía aparecer representado en las novelas, es decir, en las formas y modos de representación apropiados en las ficciones (31). La mayor crítica estaba dirigida al peligro potencial de que los lectores se fueran a identificar con los criminales, lo que también hizo que fuera una polémica sobre la influencia moral de las ficciones en el receptor.[19] Parte del rechazo de la crítica hacia estas novelas puede vincularse con su popularidad, ya que fueron ampliamente leídas y muchas de ellas fueron adaptadas rápidamente para ser montadas en diversos teatros populares en Londres (Gillingham, 2010: 94).

Principales *Newgate novels*			
William Harrison Ainsworth	*Rookwood* (1834)	*Jack Sheppard* (1830-1840)	
Edward Bulwer-Lytton	*Paul Clifford* (1830) * Considerada la primera *Newgate novel*	*Eugene Aram* (*1832*)	*Lucretia* (1846)
Charles Dickens	*Oliver Twist* (1837)	*Barnaby Rudge* (1841)	
William M. Thackeray	*Catherine: A Story* (1939) *Parodia de estas novelas.		

Ahora bien, la crítica a la estructura legal y penitenciaria está presente en la mayoría de estas novelas. Por ejemplo, en *Paul Clifford*, el protagonista denuncia la injusticia del sistema legal en el discurso que enuncia en su autodefensa, en donde ataca el sistema que lo hizo criminal y luego lo castiga por serlo:

> Nuestras leyes son tan sólo de dos clases: una hace criminales y la otra los castiga. Yo he sufrido a manos de una y estoy a punto de perecer debido a la otra... Hace siete años fui enviado al correccional por una ofensa que no cometí; llegué ahí como un niño que jamás había infringido ninguna ley; ¡salí a las pocas semanas como un hombre dispuesto a romper todas las leyes!... ¡su legislación me hizo lo que ahora soy!, ¡y ahora me destruye, así como destruye *a miles, por ser aquello en que me convirtió!...* Deja a quienes protege la ley considerarla como su protector, ¿cuándo *me* ha protegido? ¿Cuándo ha protegido al hombre pobre? El gobierno de un Estado y las instituciones de la ley afirman proveer a todo aquel quien 'obedece'. ¡Mira! Un hombre se muere de hambre, ¿lo alimentan? Está desnudo, ¿lo visten? Si la respuesta es no, rompen su pacto, arrastran a tal hombre a la primera ley de la naturaleza y lo cuelgan, no porque sea culpable, ¡sino porque lo han dejado desnudo y hambreado![20]

Así, las *Newgate novels* pueden ser leídas como novelas sociales que

buscan mostrar los problemas que atravesaba la sociedad con vistas a promover reformas en diversos ámbitos, entre ellos en el sistema legal y penitenciario.[21] En este sentido, *Paul Clifford* es una investigación sobre las causas por las que un sujeto se convierte en criminal y las desproporcionadas formas de castigo, con el fin de mostrar que el sistema legal y penal en la época en la que Clifford vivió (siglo XVIII) era opresivo, corrupto y criminal. De hecho, la agenda reformista que Bulwer-Lytton defiende es deudora de la filosofía utilitarista de Jeremy Bentham (1747-1832), el ideólogo del sistema penitenciario moderno y el creador del modelo panóptico (Pykett, 2003: 22-23).

Una de las implicaciones de la transformación de la sociedad con respecto a su visión del crimen descrita por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) está relacionada con la idea de que el criminal puede ser reincorporado al orden social. De ahí que las prisiones empiezan a cobrar una importancia central en el imaginario político, social y cultural que antes no tenían. En el ámbito de la ficción, la representación de las prisiones (como espacio cerrado, lugar de sociabilidad o pesadilla) ocupará un lugar central, proyectado en diversas formas de representación; pensemos solamente en la cantidad de películas y de series televisivas que ocurren en la cárcel. Asimismo, la ficción será el espacio privilegiado para presentar una crítica radical al sistema carcelario y será, también, un medio para indagar los motivos de la mente criminal, sus sentimientos y su vida. En este sentido, las *Newgate novels* fueron fundamentales, pues muestran que los sentimientos y pensamientos del criminal podían ser importantes e interesantes.

Por otro lado, Evans muestra cómo la ficción sobre el crimen revela muchas de las paradojas de la relación entre los ciudadanos y el Estado: por un lado, la idea de que este último es responsable de proteger a sus ciudadanos y, por la otra, un rechazo a considerar que estas responsabilidades de protección impliquen necesariamente el derecho automático a una autoridad ubicua, que hace que el individuo también se sienta amenazado por esta misma autoridad (2007: 38). Las ficciones centradas en el criminal y la prisión suelen poner de manifiesto esta paradoja.

Aunque las *Newgate Novels* estaban basadas en aventuras de criminales,

en ellas empieza también a perfilarse la figura del detective. Knight señala que, dejando a un lado *Caleb Williams*, una de las primeras novelas en las que aparece un detective claramente identificable es *Pelham* (1828), de Edward Bulwer-Lytton, en la cual podemos encontrar ya perfilado el modelo de detective "disciplinario" y racional que desarrollarán después Poe, Gaboriau y Conan Doyle (2004: 15).

La importancia de Poe

Por lo general, se ha considerado a Edgar Allan Poe el fundador del género gracias a la publicación de tres cuentos cuyo protagonista es el Chevalier Auguste Dupin: "Los crímenes de la calle Morgue" ("The Murders in the Rue Morgue", 1841), "El misterio de Marie Rogêt" (The Mistery of Marie Rogêt", 1842-43) y "La carta robada" ("The Purloined Letter", 1845). Sin embargo, ya existían antecedentes, como los anteriormente señalados, que muestran la manera en que las ficciones sobre crímenes y su resolución ya estaban en el aire y que, en ese sentido, la iniciativa de Poe no salió de la nada. Sería, por lo tanto, más preciso señalar, siguiendo a Knight, que Poe llevó las posibilidades de la ficción detectivesca a un lugar que otros autores sólo habían vislumbrado y que, tal como hizo con la ficción de horror y el poema melodramático, propuso una forma lo suficientemente fuerte para sentar las bases de un género que todavía no existía (2004: 26).

Antes de revisar cuáles fueron las aportaciones fundamentales de Poe para la constitución del género, valdría la pena señalar que, al igual que en Inglaterra, en Estados Unidos hubo una serie de publicaciones, no sólo periodísticas sino también ficcionales, en donde se divulgaron relatos cuyo tema central era el crimen. Una de las más leídas era la serie "Diario de un abogado de Filadelfia", publicada en la *Gentlemen's Magazine* desde 1838, en la cual se proponían casos de litigios criminales a través de la narración de un abogado. Ésta fue particularmente importante porque Poe fungió como editor de la revista en 1839 y seguramente ya conocía los relatos sobre crimen ahí publicados antes de que saliera a la luz su primer cuento de la trilogía Dupin en 1841 (Knight, 2004: 26).

A pesar de estos antecedentes, lo que no podemos negar es que Dupin ha quedado en la memoria colectiva y en la historia del género como el primer detective literario. Es probable que esto haya sucedido por el prestigio de

Poe, quien no fue únicamente un escritor de relatos detectivescos, lo que hizo que los primeros académicos interesados en el género volvieran sus ojos hacia las producciones de este escritor. Además, gracias a las traducciones y la crítica de Baudelaire, Poe fue tempranamente reconocido en Francia e influyó en autores clásicos del género como Émile Gaboriau. Asimismo, el modelo narrativo que implica la presentación del crimen, la aparición del detective —quien siguiendo un método imaginativo y racional es capaz de desentrañar un misterio aparentemente irresoluble— y la narración a cargo de un personaje-testigo que da cuenta de la genialidad del detective, son, sin duda, aportaciones de Poe.

Ahora bien, la relación del género detectivesco con los relatos breves y las publicaciones periódicas es fundamental. Las narraciones de Poe de la “serie Dupin” fueron publicadas en revistas,[22] y en una de ellas, “El asesinato de Marie Rogêt”, la prensa juega un papel esencial: el caballero Dupin “resuelve” el caso a partir de la lectura de las notas del periódico (sin desplazarse del sillón donde realiza su lectura). La ficción aquí construida muestra esta relación, tanto porque la prensa fue el lugar privilegiado de la publicación de los relatos de detectives como porque muchos de éstos derivaban de las narraciones sobre crímenes de las publicaciones de nota roja.

Poe denominó los tres cuentos de Dupin “relatos de raciocinación” (*tales of ratiocination*), acentuando con ello el proceso intelectual con el cual complementaba los elementos góticos que aparecen en otros cuentos.[23] En una antología posterior los llama “relatos de misterio e imaginación” (*Tales of Mystery and Imagination*), título que muestra la oscilación entre el proceso de resolución de un misterio y la muy imaginativa metodología utilizada por Dupin, la cual implica la capacidad del poeta de proponer soluciones pensando en un todo, pero al mismo tiempo ofreciendo detalles de explicaciones empíricas (Knight, 2004: 26), elemento que se mantendrá en la figura del detective en las ficciones de enigma.

Así, con Dupin, el detective hace su entrada plena en el mundo de lo literario: narrador y detective se conocen en una librería de viejo; Dupin tiene habilidades poéticas, y se hace referencia constante a citas literarias y eruditas enunciadas por el protagonista de los relatos. Gracias a esto, los lectores “cultos” pudieron reconocerse en el personaje. En este sentido,

Dupin es más un intelectual que un hombre de acción (nunca corre peligro); la narración no relata sus desplazamientos sino más bien sus reflexiones y los diálogos intelectuales que mantiene con el narrador. Estas características serán fundamentales para el desarrollo del detective en el género de enigma (Knight, 2004: 27). En Dupin no hay un interés particular por restituir la justicia o el orden social. Más bien, es un habitual de la oscuridad, de lo nocturno y tiene costumbres librescas. Su motivación es sobre todo contemplativa, pues lo que le interesa son los retos reflexivos. Dupin busca realizar una síntesis epistemológica que combine la exactitud de las matemáticas con el potencial especulativo de la filosofía y la poesía (Kayman, 2003: 45).

El método de Dupin es parte imaginativo y parte empírico (por ejemplo, sus observaciones sobre la ventana "cerrada" en el doble asesinato de "Los crímenes de la calle Morgue" parten de la observación factual). Así, la destreza deductiva del detective y el enigma supuestamente insoluble se combinan con la simplicidad lógica de la explicación. Esto produce un doble efecto en el receptor: por un lado, admira la habilidad e inteligencia del detective y, por otro, logra comprender la lógica que propone la resolución del misterio. Knight identifica como una de las innovaciones de los relatos de Poe la inversión que se produce con respecto a la idea del estremecimiento gótico y la investigación racional: si en las primeras el personaje presentaba cierto valor racional para hacer frente a una sensación abrumadora de excitación y estremecimiento, en los relatos de raciocinación el orden se invierte y se impone en ellos el domino de la mente sobre el misterio y lo irracional (2004: 28).

Así, la emergencia y proliferación posterior que tendrá el modelo de detective a la Dupin pone de manifiesto otra de las características de la modernidad: la emergencia de las profesiones intelectuales como el nuevo depósito del poder social. Sin embargo, este nuevo poder está ubicado fuera del sistema legal y social hegemónico. Y lo está en dos sentidos: primero, porque no pertenece a ninguna institución dependiente del Estado y, segundo, porque no se adscribe a las normas sociales imperantes. En este sentido, los detectives más famosos (los que generan mayor empatía en el público) son aquellos que se niegan a formar parte de las convenciones sociales. Lo que estas ficciones parecen decirnos es que el conformismo

social mata el intelecto y que cualquier resolución de un enigma requiere de un alto grado de imaginación, de una libertad intelectual que logre salirse de un orden normativo, de ahí la importancia de no ser ortodoxo. La habilidad crítica del detective, su carácter singular, es que vive y piensa fuera de las convenciones sociales (Evans, 2009: 45).

Finalmente, con Poe la ciudad se convertirá en espacio privilegiado de la narrativa de detección. Esta centralidad se relaciona con la composición misma del espacio urbano: su extensión y anonimato. Es imposible conocer todos sus rincones, como lo es también conocer a toda la gente que en ella habita. Este anonimato abre una tensión que atravesará la ficción detectivesca; por un lado, la ciudad está abierta para ser descubierta y, en ese sentido, la misma vivencia cotidiana de la ciudad es una forma particular de “descubrimiento” de la ciudad, de su gente, el detective es también un *flâneur* (Knight, 2004: 29). Pero, por otro, esta apertura a lo desconocido abre también el camino hacia el miedo. La ciudad por explorar es también una ciudad donde habitan cuerpos amenazantes, de ahí el temor que provocan ciertos barrios. Esto hace que la ciudad se divida en áreas “peligrosas” y áreas “seguras”. Este miedo al potencial peligroso de ciertos cuerpos en la ciudad fue lo que movilizó con gran acierto la ficción sobre el crimen en general, y la detectivesca en particular (Evans, 2009: 44).

Para concluir la revisión de Poe, cabe señalar que este escritor es fundamental para pensar las tensiones que atravesará la conformación del campo literario en la modernidad. Sus reflexiones sobre el cuento serán fundamentales para la constitución del género en su variante culta, pero también serán muy importantes para la conformación de relatos vinculados con la industria cultural, como fue y sigue siendo el género detectivesco. Será principalmente una de las características del cuento desarrollada por Poe la que impactará en las diversas formas populares del relato breve durante el siglo XIX: la “unidad de impresión”, que se traduce en la unificación del efecto que el cuento produce por medio de la acumulación de detalles dirigidos hacia un inevitable pero impredecible final.[24]

Sensation novels

Las *sensation novels* (novelas sensacionalistas)[25] forman un conjunto de

novelas que se comienza a publicar en la década de 1860 y que toma su nombre del “efecto” que produce en el receptor, una sensación de miedo, horror e interés por la aventura. *La dama de blanco* (*The Woman in White*, 1859) de Wilkie Collins es considerada como la novela inaugural del conjunto.[26] Las *sensation novels* sitúan sus tramas en un mundo contemporáneo al del público lector y tratan sobre los sucesos que escandalizaban a las clases medias y altas. La mayoría de ellas recupera noticias “escandalosas” de la prensa y las integran en tramas, muchas veces alambicadas y complejas, que incluyen bigamia, adulterio, seducción, fraude, chantaje, secuestro y, en algunos casos, asesinato. Por lo tanto, los escenarios del crimen y la transgresión se desplazan: ya no serán las calles de la ciudad, los bajos fondos o los caminos, como en las novelas Newgate, sino el lugar que por antonomasia simboliza la seguridad con respecto de la amenaza exterior, el mundo del hogar. En ese sentido, exploran más bien el lado oscuro de la sociedad “respetable”, donde la familia se vuelve el locus del crimen y los secretos domésticos son responsables de casi todas las complicaciones de la trama. El crimen no se resuelve en las cortes o la prisión, sino que se mantiene en el espacio privado de la vida familiar (Pykett, 2003: 33-34).

Las *sensation novels* combinan tanto la atracción gótica por el horror como la fascinación por el crimen ya presente en las *Newgate novels.* Sin embargo, en ellas se desplaza el foco de atención del crimen al proceso de detección, donde la figura del detective cobra importancia.[27] Pykett señala que una notable diferencia de estas novelas con respecto de sus predecesoras es el desarrollo de la mujer como criminal o detective. Marian Halcombe, protagonista de *La dama de blanco* de Collins, es la primera de varios personajes femeninos de las *sensation novels*, que escapan a las restricciones del orden social en que viven para componer los enredos y agravios privados y sociales cometidos por hombres —y por algunas mujeres también (2003: 35). La centralidad del personaje femenino y su representación como sujeto activo y no pasivo se debe también a que una parte considerable de los autores de estas novelas eran mujeres. En este sentido, las críticas desatadas en la prensa son elocuentes. Muchas de ellas se centraron en los “efectos injuriosos” que estas novelas podían ejercer en el lectorado femenino. Sin embargo, los principales temores no se

vinculaban con el miedo a que las lectoras fueran a convertirse en criminales, sino a que la excitación provocada por su lectura produjera un desorden moral y social al presentar aspectos de la vida que podrían hacer ver la realidad cotidiana como "algo ordinario e intolerable a la imaginación".[28] En cuanto a su vínculo con la representación de la realidad, la principal objeción no era que sus autores desconocieran los elementos escandalosos tratados en las tramas, tampoco que carecieran del dominio de representar con suficiente realismo estos problemas; al contrario, la crítica era que sus autores (en especial si eran mujeres) sabían demasiado al respecto y hacían visibles aspectos del orden social que era mejor mantener fuera de la representación fictiva (Pykett, 2003: 36).

A pesar de la centralidad que se le otorga al personaje femenino en las tramas, Worthington considera estas novelas, en su conjunto, conservadoras. Si bien reconoce que en ellas aparecen cuestionamientos al orden establecido incluyendo algunos sobre el género, la sexualidad, la raza o la clase, y hacen visibles muchas cuestiones que la sociedad victoriana reprimía, al final de las novelas el orden siempre es restablecido puesto que se elimina el elemento caótico. Además, si bien el crimen es introducido en las clases medias y altas (ya no son criminales de los bajos fondos quienes cometen los oprobios) hay una clara barrera de clase, visible en la forma bajo la cual se representa a los policías (por lo general no pertenecientes al orden burgués) como intrusos o seres incapaces de llegar a una resolución adecuada del crimen. Este modo de representación del policía implica que sólo las clases altas pueden y deben llevar los asuntos legales y de justicia al interior de sus propios círculos. Esto hace que los detectives formen parte del grupo social (por eso son *amateurs*) y que, aunque el crimen es revelado, el o la criminal no son sujetos de la justicia pública. En su lugar, son castigados con la muerte ocasionada como consecuencia de sus propias acciones (tal es el caso de *La dama de blanco*) o son internados en instituciones propias de la burguesía, por ejemplo en *El secreto de Lady Audley* (*Lady Audley's Secret*), quien es internada en una *maison de santé* en Bélgica después de enloquecer a resultas de los crímenes cometidos. Es decir, la burguesía controla la investigación y también es responsable del restablecimiento del orden: la ley no interviene en el castigo del criminal, éste perece por sus propios crímenes o es castigado dentro según la justicia

de la propia clase (Worthington, 2010: 23-24).

Principales *sensation novels*			
Mary Elizabeth Braddon	*El secreto de Lady Audley* (*Lady Audley's Secret*, 1861-1862)	*Eleanor's Victory* (La victoria de Eleanor, 1863)	*Aurora Floyd* (1868)
Wilkie Collins	*La dama de blanco* (*The Woman in White*, 1859-1960)	*Sin nombre* (*No Name*, 1862)	*La piedra lunar* (*The Moonstone*, 1868)
Ana Katharine Green	*El caso Leavenworth* (*The Leavenworth Case*, 1878)		
Fergus Hume	*El misterio del carruaje* (*The Mystery of a Hansom Cab*, 1887)		
Mrs. Henry Wood	*East Lynne* (1860-1861)		

Émile Gaboriau y la ficción de detectives (1860-1885)

Se había mencionado ya la importancia literaria de las *Memorias de Vidocq* (1828), las cuales tuvieron gran éxito en Francia y fueron traducidas al inglés tempranamente. Poe las conocía y Balzac utilizó al famoso criminal-policía como modelo para el personaje de Vautrin en *Père Goriot* (*Papá Goriot*, 1835). A pesar de la temprana publicación de estas memorias, la narrativa de detección en Francia se empieza a practicar con mayor asiduidad hacia la década de 1860. El escritor más famoso de novelas con personajes detectivescos de la época fue, sin duda, Émile Gaboriau (1832-1873). Publicó varias novelas de detección (de corte folletinesco) a las cuales llamó *romans judiciares*. La primera de ellas, *El caso Lerouge* (*L'Affaire Lerouge*, 1865) publicada por entregas en *Le Soleil*, retoma el modelo propuesto por Poe al presentar un detective, el Père Tabaret, que utiliza el raciocinio y la deducción para la resolución del crimen. Posteriormente, Gaboriau publicó una serie de novelas con otro detective, Monsieur Lecoq, miembro del cuerpo policiaco parisino, con la cual se vuelve famoso. Fue muy leído en Francia y tuvo una función importante para la fijación del género detectivesco, pues varias de sus técnicas fueron adoptadas y adaptadas por otros escritores, incluyendo a Conan Doyle. Este último, por ejemplo, sigue el modelo del escritor francés en la inserción de narraciones "históricas" detalladas para explicar la vida y motivos de los personajes a la mitad de una investigación (Schütt, 2010: 63). Asimismo, con el inspector-detective Lecoq, continuador del camino abierto por el Chevalier Dupin, funda la caracterización de su personaje en la observación

y el intelecto. En efecto, Lecoq hace deducciones brillantes a partir de manchas, restos de tejidos y huellas de pies; también utiliza las técnicas de interrogatorio, vigilancia y observación. Schütt indica que Gaboriau logra hacer una fusión de la habilidad física y el conocimiento del mundo criminal de Vidocq con la capacidad imaginativa y racional de Dupin. Además, sienta las bases de la caracterización del detective de enigma posterior, pues utiliza el razonamiento inductivo, técnicas sutiles de persecución y vigilancia, disfraces extravagantes y métodos forenses originales (65).

Gaboriau fue el primero en introducir pistas falsas convincentes para confundir al detective (y al lector) y mostró ingeniosas variaciones de las mismas en la construcción de la intriga en sus distintas novelas. También rehabilita al detective institucional (policía) en la ficción, ya que Lecoq difiere de sus predecesores al no ser ni incompetente ni metiche, como tampoco un siniestro agente de un orden represor.[29] Finalmente, se muestra en las novelas un conocimiento auténtico de los procedimientos policiales, los interrogatorios y los métodos forenses para la detección del crimen (Brooks, 2008: 691-692). A diferencia de la tradición francesa anterior con tema criminal —*Los misterios de París* (*Les mystères de Paris*, 1843) de Eugène Sue; *Un asunto tenebroso* (*Une ténébreuse affaire*, 1843) de Balzac; o *El conde de Montecristo* (*Le Comte du Montecristo*, 1844) de Dumas, en las cuales el foco de atención se centra en el crimen—, las novelas de Gaboriau se concentran en el proceso de detección *posterior* al crimen (692). Por esta razón varios críticos reconocen su importancia en la formación del género detectivesco, en su vertiente de enigma (Schütt, 2010; Knight, 2004).

Las novelas de Gaboriau tuvieron un fuerte impacto internacional. Su propuesta narrativa, la cual involucra un proceso detallado de detección a partir del seguimiento de pistas, con giros misteriosos e inesperados que terminan con una revelación sorpresiva, se convirtió en un modelo poderoso para las emergentes narrativas enfocadas en la investigación de un crimen. Sus novelas fueron tempranamente traducidas al inglés (primero en los Estados Unidos y posteriormente en Inglaterra) y se convirtieron en una marca editorial comercial para un conjunto de obras cada vez más identificables como género (Knight, 2004: 51).

En el ámbito hispano, Gaboriau también fue importante. Román Setton indica que la narrativa de temática detectivesca en Argentina (y en el mundo hispano en general) está emparentada con su figura. Así, por ejemplo, en 1874 fue representado en el teatro Martín de Madrid *El Vizconde de Commarin, Drama en cuatro actos y siete cuadros, en prosa, tomado de La historia de una causa célebre de Emilio Gaborian* (sic) de Enrique Zumel. Asimismo, Luis L. Varela, quien publica la primera novela de detectives en Argentina, *La huella del crimen* (1877), se declara ferviente seguidor del escritor francés en una carta dedicada a su memoria, "texto que contiene *in nuce* la primera poética del policial en lengua española" (Setton, 2012: 82).

Aunque no ha sido tan estudiado como otros, el periodo que abarca entre 1860 y 1887 (fecha en la que se publica el primer relato de Sherlock Holmes) fue uno de vasta producción tanto de novelas como de relatos vinculados con el crimen y la detección (Knight, 2004: 52). Lejos de ser un "interregno", estas décadas fueron un momento importante de la expansión de la narrativa de detección, tanto en cantidad (sólo en Inglaterra se publicaron alrededor de setenta durante este periodo), como en tipos de detectives que participan en ellas: desde el policía, pasando por el investigador privado (sobre todo en Estados Unidos) hasta llegar al *amateur* —proveniente, sobre todo, de clases sociales altas— (Knight, 2004: 52). Esto hizo que el terreno estuviera, de algún modo, dispuesto para la llegada triunfal de Holmes: existía un público lector interesado en historias detectivescas y el modelo genérico empezaba a fijarse a partir de la repetición de ciertas fórmulas, gracias a la amplia producción de novelas, a su internacionalización y su circulación. Esto permitirá que hacia fines del siglo XIX se sienten las condiciones de posibilidad para que el género del relato de detección se afianzara, como veremos en el siguiente capítulo.

Narrativas de detección (1860-1885)			
Émile Gaboriau	*El caso Lerouge* (*L'Affaire Lerouge*, 1865)	*El crimen de Orcival* (*Le Crime D'Orcival*, 1867)	*Monsieur Lecoq* (1868)
Mary E. Braddon	*Aves de rapiña* (*Birds of Prey*, 1867)	*Charlotte's Inheritance* (1868)	
Raúl Waleis (seudónimo de Luis L. Varela)	*La huella del crimen* (1877)		
Anna Katharine Green	*El caso Leavensworth* (*The Leavenworth Case*, 1878)	*La mano y el anillo* (*Hand and Ring*, 1883)	
Fergus Hume	*El misterio del carruaje* (*The Mystery of a Hansom Cab*, 1881)		
Paul Groussac	"La pesquisa" (1884)		

Capítulo 3
El detective se afianza: La novela de enigma y la resolución racional del crimen

En el capítulo precedente se mostró cómo la ficción sobre el crimen en general, y la narrativa de detectives en particular, deriva de las interrelaciones entre el discurso literario (novela de aventuras, folletín, romance), la prensa, el periodismo, la crónica, las memorias y lo que hoy denominaríamos nota roja y que, por lo tanto, todavía no podemos hablar de la narrativa de detectives como un género propiamente dicho durante la época mencionada antes. En otras palabras, la “forma” genérica del relato de detectives (en sus dos vertientes) descrita por Todorov[30] todavía no aparece como tal en estos relatos. Lo que sí está presente desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX es un conjunto heterogéneo de textos donde el crimen ocupa un papel central. En ellos empieza además a perfilarse la importancia del proceso de detección, lo cual irá permitiendo la emergencia y desarrollo de la figura del detective como un sujeto, profesional o *amateur*, encargado de descubrir al culpable a través de la recolección de pistas e indicios que lo llevarán a la solución final del misterio.

En este capítulo nos detendremos en el proceso que sentó las condiciones de posibilidad para que se fijara la fórmula de la ficción detectivesca en su variante de enigma y llegaremos hasta el momento en el que se constituye como un género reconocido y reconocible por autores y público. Este tipo de relato comienza a asentarse con el éxito de los relatos protagonizados por Sherlock Holmes y se consolida a través del conjunto de novelas que, a partir de la popularidad del detective londinense, se publican ya con una clara autoconsciencia genérica.

La consagración del detective: Sherlock Holmes

Si bien no podemos afirmar que exista una línea directa entre Dupin y Holmes, ignorando con ello los diversos relatos publicados con un detective como personaje a lo largo de cuarenta años, es cierto que ninguna de estas figuras se convirtió en el paradigma del detective como sucedió con

Holmes. El gran acierto de Doyle fue sintetizar en este personaje los rasgos de detectives anteriores[31] y darle una coherencia narrativa producto de la serialidad.[32] En efecto, Doyle encontró una fórmula que llevó a su detective a una gran popularidad: utilizar un protagonista recurrente en una serie de historias independientes pero interrelacionadas que respondieran a las necesidades cada vez mayores de las revistas mensuales (Hodgson, 2010: 390).

Los dos primeros relatos en los que aparece Holmes como protagonista fueron novelas. La primera, *Estudio en escarlata* (*A Study in Scarlet*) fue publicada en el *Beeton's Christmas Annual* en 1887 y la segunda, un poco más extensa que la anterior, *El signo de los cuatro* (*The Sign of Four*), en la *Lippincott's Monthly Magazine* en Filadelfia, en 1890. Sin embargo, fue cuando The Strand Magazine (fundada en 1891) comienza a publicar los relatos con Holmes como protagonista que el detective se hizo verdaderamente famoso. Esta revista mensual fue concebida por su creador y editor, George Newnes, para un público heterogéneo y no restrictivo. Como Stephen Elwell observa, las revistas de este tipo tuvieron un gran éxito porque sus editores eligieron fijar y comercializar el interés de las clases medias de manera incluyente (1985: 40). En este sentido, *The Strand* constituyó una publicación culturalmente coherente, cuestión que se manifiesta en los propios relatos que publicaba, generalmente narrados por personajes "respetables" (pensemos en Watson, médico y exmilitar) que solían culminar con la revelación de la "verdad" y la restitución del orden "público y privado" (40). Por otro lado, el hecho de que Doyle privilegiara la publicación de relatos breves sobre novelas por entrega, permitió que el público pudiera acceder a un relato completo (de principio a fin) en una sola entrega y con ello satisfacer la expectativa del lector de conocer el final pero, a la vez, dejar abierto el deseo por conocer otra aventura que eventualmente aparecería en el siguiente número (Hodgson, 2010: 390).

Entre 1891 y 1927 se publicaron en *The Strand* dos novelas por entregas protagonizadas por Holmes: *El sabueso de los Baskerville* (10 entregas, de 1902 a 1903) y *El valle del terror* (*The Valley of Fear*; 10 números, entre 1914 y 1915) y cincuenta y seis relatos. Su composición es ambigua y oscila entre la forma del cuento clásico descrita por Poe y la novela, en el sentido de que la conformación de los elementos que dirigen el relato hacia

el desenlace de la historia pueden ser más variados y complejos.

Así, en términos de la fijación formal del relato de detectives en su vertiente de enigma, la prensa periódica fue fundamental para que se estableciera una norma literaria y se dibujaran más claramente las convenciones genéricas. Asimismo, la prensa limitó al propio autor a producir bajo la demanda del público lector y, por lo tanto, del mercado. Es ampliamente conocido el hecho de que Doyle tuvo que elaborar toda una estrategia para "revivir" las historias del ya famoso detective, a quien había matado en el relato "El problema final" ("The Final Problem", 1893), publicado en el número navideño de *The Strand*. En respuesta a este hecho, los jóvenes londinenses llevaban al trabajo bandas negras para manifestar su luto, miles de cartas fueron dirigidas a la revista exigiendo la vuelta del Holmes, Doyle fue amenazado de muerte y *The Strand* perdió 20,000 suscripciones (Chan, 2007: capítulo 1).

No es posible entender la forma posterior del género, ni su auge en la denominada "época dorada" (1920-fines de 1930) con Agatha Christie, Ellery Queen, S.S. Van Dine, entre otros, si no tomamos en cuenta el impacto que tuvieron las revistas, en especial *The Strand*. Siguiendo el argumento de Winnie Chan y aplicándolo más bien a la reflexión sobre la narrativa de detección y no a la que ella realiza sobre el cuento o el relato breve, podemos constatar que a partir del interés de la revista por proveer a la clase media ficciones para su consumo, *The Strand* fue evolucionando hasta tener una incidencia en el desarrollo de la poética del género. Una de ellas fue reforzar, en las ficciones detectivescas, el "efecto de unidad" que consistía en ir tejiendo los acontecimientos para dirigirlos a una revelación final, que culminaba con la develación del misterio. Esta unidad del relato produjo tramas que se articulaban a partir de la negociación entre la revelación de pistas y la supresión de información en torno a un secreto, cuya develación final permitía encontrar la "verdad" a partir de una lógica racional y objetiva que resultaba irrefutable. Con ello, se restituían el orden público y el privado y se mostraba al lector que, en vísperas de la llegada del nuevo siglo, la verdad no solamente era discernible, sino infalible (Chan, 2007: capítulo 1).

En Holmes podemos identificar varios elementos que harán del detective una figura atrayente para el público lector: al igual que Dupin y Lecoq, es

un hombre de gran talento intelectual, alejado de las convenciones sociales. Asimismo, Evans considera a Holmes un personaje muy *fin de siècle*, pues responde a una sensación de alienación del anonimato que provoca la vida en los centros urbanos, la industrialización y la miseria urbana. En este contexto, la "detección" no sólo se vincula con un individuo que busca al culpable del crimen, sino con un interés social generalizado por encontrar un nuevo sentido a un mundo que se está transformando rápidamente. En varios sentidos, la detección se convierte en la forma general mediante la cual se puede dar una respuesta y hacer visible lo que se encuentra oculto, lo que está detrás de las apariencias del mundo ordinario (Evans, 2009: 48-49). Desde esta perspectiva, la condición excepcional de Holmes, quien, gracias a la observación empírica y el dominio de conocimientos altamente especializados, mira "desde fuera" el mundo y a quien lo habita, encarna el ideal de muchas "disciplinas" sociales y humanísticas de la época. Recordemos que la organización del saber de entonces se sustentaba en la idea de que el sujeto, a través del uso de una metodología adecuada, podía observar el mundo, describirlo y producir conocimiento sobre él, ya sea en términos del funcionamiento de la sociedad (sociología), del pasado (historia) o de la mente humana (psicología). Pero este interés va más allá de describir el mundo sensible y, en ese sentido, el proceso de detección está particularmente vinculado con la búsqueda de lo que está oculto, de aquello que subyace el orden normativo del mundo.

Asimismo, Evans relaciona el afianzamiento de la narrativa de detección en la ficción con el trabajo temprano de Freud sobre los trastornos emocionales: en la superficie, el mundo social puede parecer tranquilo y ordenado, pero está continuamente acechado por el caos y la perturbación. En el caso de los pacientes de Freud, esta perturbación toma la forma de un desequilibrio emocional; en el caso de los relatos de Holmes, lo hace a partir de la irrupción del crimen en el orden burgués (2009: 50). El proceso de investigación permitiría justamente hacer visible el caos, darle una explicación y, con ello, restaurar el orden social interrumpido.

Cabe, por último, destacar algunos otros aspectos de la figura de Holmes. Evans considera que, aun siendo un personaje masculino, encarna una masculinidad heterodoxa con respecto a los parámetros de la época (2009: 51). Ni su aspecto físico, ni su comportamiento o ambiciones simbolizan el

ideal masculino de la clase media del entonces Imperio británico; en todo caso, quien podría asumir estos valores y convenciones es el doctor Watson. Este último sería lo que Deleuze describe como la figura "reconocible" en las novelas de Doyle: es la persona en la que se pueden reconocer los hábitos, valores y gustos convencionales de la época (51-52). Por otro lado, la relación entre Watson y Holmes será el modelo de muchas novelas de enigma posteriores (Poirot y Hastings, Morse y Lewis, Maigret y Lucas) en las que el inteligente detective necesita un colega que es menos brillante pero está más integrado al mundo social. La función de esta dicotomía es mostrar que la inteligencia puede ser domesticada y empleada para un "buen fin" (52).

Los relatos de Holmes tuvieron muchos imitadores. Esto hizo que para fines del siglo XIX y principios del XX, se hubiera conformado un público lector interesado en leer relatos detectivescos que seguían una "fórmula" con ciertas variaciones. Es hasta este momento que podemos hablar verdaderamente de la fijación del género en su vertiente de "enigma" y, por lo tanto, vislumbrar con claridad el modelo descrito por Todorov (véase el capítulo 1 de este libro).

Novelas y relatos protagonizados por Holmes
Estudio en escarlata (*A Study in Scarlet*, 1887, novela)
El signo de los cuatro (*The Sign of Four*, 1890, novela)
Las aventuras de Sherlock Holmes (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1891-92, relatos)
Las memorias de Sherlock Holmes (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1892-93, relatos)
El sabueso de los Baskerville (*The Hound of the Baskervilles*, 1901-02, novela)
El regreso de Sherlock Holmes (*The Return of Sherlock Holmes*, 1903-04, relatos)
Su última reverencia (*His Last Bow*, 1908-17, relatos)
El valle del terror (*The Valley of Fear*, 1914-15, novela)
El archivo de Sherlock Holmes (*The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1924-26, relatos)

Detectives después de Holmes

Doyle popularizó al detective como figura central de la ficción sobre el crimen. Después de su éxito, muchas narrativas de detección van a retomar el talante cientificista de Holmes y seguirán el modelo del personaje como un superhombre serio y ultrarracional, proponiendo una trama sin complicaciones basada en una solución simple o científica de un enigma, sin demasiada profundidad en el desarrollo de los personajes o subtramas. Tal es el caso, por ejemplo, del profesor de química Craig Kennedy, creado por Arthur B. Reeve, hoy completamente olvidado pero muy conocido y leído a principios del siglo pasado. O el doctor Thorndyke, protagonista de relatos y novelas escritas por Austin Freeman, quien es el prototipo del experto forense —científico y abogado— (Knight, 2004: 68-69). Esta veta de cientificismo, en donde los casos se resuelven gracias al poder absoluto de la ciencia apoyada por el desarrollo tecnológico, seguirá su veta durante el siglo XX y será retomada, a fines del siglo, por series televisivas como CSI*: En la escena del crimen* (CSI*: Crime Scene Investigation*).

En un tono completamente opuesto, otros autores respondieron al impacto de Holmes elaborando parodias y pastiches del gran detective: Robert Barr, amigo de Doyle, publicó “The Adventures of Sherlaw Kombs” (1892, en *The Idler*) y otro relato de 1904, “The Adventure of the Second Swag”, que apareció una vez que Doyle revive a Holmes. En este relato, el autor mata al detective, y luego, con ayuda de George Newnes, editor del *Strand*, lo entierra en las oficinas de la revista (Knight, 2003: 72).

En otros relatos, el personaje principal es por lo general una versión criminal del detective héroe; quizás el más famoso de ellos es producto de un escritor francés, Maurice Leblanc, quien crea a Arsène Lupin, el *gentleman cambrioleur* (el ladrón-caballero), personaje que entra en la tradición de Fantomas y Rocambole. Arsène Lupin aparece por primera vez en 1906 en publicaciones periódicas que después fueron recolectadas en un libro en 1907. Se trata de un ladrón con un código ético (que está más allá del bien y del mal, siguiendo a Nietzsche) que puede disponer fraudes y robos, pero que también es un maestro en el disfraz. Se burla y escapa de la persecución de un detective maestro inglés, que en la versión francesa se llama Herlock Sholmès. Una de las cuestiones interesantes de este personaje (además de que se trata de un criminal romantizado, muy en la tradición de Robin Hood) es que en el siglo XIX quien por lo general domina

el arte del disfraz es el detective (recordemos a Holmes), pero en el siglo XX más bien quienes se disfrazarán son los criminales. Esto implica un cambio en la percepción sobre el detective (quien se va convirtiendo en una figura con identidad estable y creíble), lo que abre la posibilidad de desarrollar la multiplicidad en los criminales, más que en los detectives, que se vuelven figuras menos ambiguas, representantes del bien, sobre todo en la narrativa de enigma (Knight, 2004: 72-73).

El detective más conocido actualmente, concebido como antimodelo de Holmes, es el Padre Brown, creado por G.K. Chesterton. Los relatos protagonizados por el sacerdote-detective fueron reunidos por primera vez en *El candor del Padre Brown* (*The Innocence of Father Brown*, 1911).[33] El personaje de Brown es caracterizado como un sujeto ordinario, inocente, incluso ingenuo, pero con un profundo entendimiento de la psicología humana y de su relación con el mal. Parte del placer que el lector encuentra en sus relatos radica en el contraste entre la apariencia inocua del sacerdote y su perspicacia para desentrañar las pasiones humanas (Weibel, 2008: 302).

En los relatos protagonizados por el detective-sacerdote hay un interés por explorar conflictos morales y espirituales: sobre todo el de localizar y examinar la culpa, la cual subyace y es responsable de las actividades criminales (Weibel, 2008: 301). En este sentido, los relatos protagonizados por Brown son un vehículo para presentar la postura moral y religiosa de Chesterton a audiencias más amplias (300), sobre todo en un país como Inglaterra, donde ser católico implicaba, además, una postura política e identitaria.

En términos ético-morales, los cuentos de la serie "Brown" parten de la creencia de que en el mundo los sujetos actúan por voluntad propia (tienen libre albedrío y por lo tanto capacidad de elección). Sin embargo, existe en todos (incluso en el protagonista) el potencial para hacer el mal. En este sentido, cometer un crimen es una elección y, por lo tanto, el criminal es moralmente responsable de sus actos. Así, no existen fuerzas externas al individuo que lo obligan o llevan a cometer el crimen. Éste, por el contrario, es un acto de voluntad, aunque también derivado de la creencia cristiana que se defiende en estos relatos; también existe la posibilidad de un genuino arrepentimiento y, por lo tanto, de la salvación del criminal

(Weibel, 2008: 302). La clave del método de detección del padre Brown es su reconocimiento de la universalidad del mal (y, por consecuencia, del "pecado"). Este detective no posee ningún don excepcional ni tampoco una inteligencia fuera de serie, sino más bien una gran capacidad de observación y de sentido común (303).

Por otro lado, una de las marcas reconocibles en los relatos de Brown es la paradoja, principalmente aquella que pone de manifiesto que la credulidad en los fenómenos místicos y sobrenaturales es la consecuencia de un mundo materialista y que ha perdido la fe. En este sentido, los aparentes sucesos paranormales son desmitificados siempre por Brown (en esto se acerca al modelo genérico); sin embargo, lo que distingue a Brown de detectives como Holmes, es que esta desmitificación no depende de la racionalidad científica sino del sentido común, acompañado de un entendimiento del culpable, sobre todo de los motivos que lo llevan al crimen y el interés por su redención (Kayman, 2003: 55).

Colecciones de relatos protagonizados por el padre Brown
El candor del Padre Brown (*The Innocence of Father Brown*, 1911)
La sagacidad del Padre Brown (*The Wisdom of Father Brown*, 1914)
La incredulidad del Padre Brown (*The Incredulity of Father Brown*, 1926)
El secreto del Padre Brown (*The Secret of Father Brown*, 1927)
El escándalo del Padre Brown (*The Scandal of Father Brown*, 1935)

El auge del enigma y la autoconsciencia genérica

En el cambio de siglo ocurrieron dos factores que permitieron el desarrollo del subgénero enigma tal como lo conocemos ahora: el dominio de la novela sobre el relato breve o cuento, y la incorporación al mercado editorial de un número considerable de mujeres que escriben narrativa de detección (Knight, 2004: 67). El incremento de escritoras fue producto de diversos factores, entre ellos el acceso de las mujeres —principalmente de la clase media— a la posibilidad de trabajar y ganar dinero propio. Esta condición fue reforzada durante la Primera Guerra Mundial, que aceleró la

participación femenina en el espacio público y laboral (Evans, 2009: 54-55).

Por otro lado, el auge de narrativas centradas en el asesinato y su detección puede dar cuenta también de una sociedad más individualizada, donde la vida de cada persona empieza a importar, gracias también al desarrollo tecnológico, los adelantos en la medicina, etc. Todos estos factores hacen que la muerte sea cada vez más ajena al mundo cotidiano y, por lo tanto, sea retomada en estas ficciones para, por un lado, mostrar que su presencia sigue acechando al mundo pero, a la vez, sugerir que es producto de situaciones y sujetos determinados que pueden ser identificados y expulsados del cuerpo social.

Al mismo tiempo que la muerte se vuelve tema central en las ficciones sobre crimen, los novelistas recurren a distintos medios para involucrar al lector y sorprenderlo con un final inesperado. Aparecen entonces, a fines de la década de 1910 y principios de la de 1920, varios novelistas en distintos países que introducen elementos sorpresivos en la trama, con gran éxito comercial, como Gaston Leroux (Rouletabille, detective periodista) en Francia, o Carolyn Wells (Fleming Stone, detective privado) en Estados Unidos. Esta última, aunque poco recordada, fue muy importante en la época para el desarrollo y fijación del género, pues sienta las bases del modelo del crimen de enigma como rompecabezas en un libro titulado *The Technique of the Mystery Story* (1913), modelo que después Agatha Christie llevará a la fama (Knight, 2004: 83). Podemos decir que durante el periodo entre las dos guerras mundiales se escribe una cantidad considerable de novelas que siguen una estructura similar, conocida ahora como narrativa de enigma clásica (*clue-puzzle*). A este periodo de auge se le ha denominado la "época dorada" —*Golden Age*— (Haycraft, 1942; Panek, 1979; Symons, 1992; Rowland, 2010) y se caracteriza por la publicación abundante de novelas que siguen una forma similar (mucho más rígida que sus antecesoras, las cuales estaban influidas por el folletín y la novela de aventuras). En otras palabras, es durante esta época que se establece una estructura común de las novelas detectivescas que podríamos denominar "formular", cuyas características principales son las siguientes (Knight, 2004: 87-88):

- El crimen consiste en uno o varios asesinatos, identificables desde los

títulos de las novelas (87).

- El asesinato se lleva a cabo en un espacio cerrado, y cuando se apela a un espacio urbano, será más bien un barrio perteneciente a la clase media alta (burguesía). Los conflictos sociales no son importantes para el asesinato ni para explicar las razones del crimen. Éste siempre es producto de relaciones personales y privadas (87).
- La víctima suele tener un estatus social acomodado y cierta autoridad, es una persona que por su condición puede provocar hostilidad o suspicacia (87).
- A lo largo de la trama se presentan múltiples sospechosos, la mayoría de ellos son parientes o asociados cercanos a la víctima y tienen, por lo general, algo que esconder, lo que los hace sospechosos (88).
- Al final de la novela, el culpable es revelado por el detective, posiblemente se le obligará a confesar, pero no será castigado (88).
- La técnica del detective siempre enfatiza la racionalidad; esta técnica reúne acciones, pensamientos, actitudes y apariencias que conforman los valores defendidos por la novela en oposición al crimen y al engaño. Por ello, los detectives clásicos son siempre inteligentes, intuitivos y perseverantes (88).
- El detective está fuera de peligro, lo que de alguna forma hace que el lector se sienta seguro (88).
- Un elemento central del enigma clásico (*clue-puzzle*) es la idea de que el lector, mediante las pistas que el detective recupera a lo largo de la intriga, puede por sí mismo resolver el caso y, en ese sentido, ocupar el lugar (intelectual y moral) del detective (88).

Ahora bien, la autora que representa y fija esta vertiente del subgénero es Agatha Christie (1890-1976). Su fama mundial se debe a que sus novelas se inscriben bajo los lineamientos generales de la fórmula, pero a la vez presentan ciertas variaciones. Fue una escritora prolija, publicó alrededor de 80 ficciones policiacas (entre novelas y relatos), la última en 1973. En su primera novela, *The Mysterious Affair at Styles* (*El misterioso caso de Styles*), publicada en 1920, aparece por primera vez el detective Hercule Poirot (Christie sigue el modelo de Doyle para su narrador, inspirado en Watson, aunque aquí se trata de un oficial herido en la Gran Guerra).

Podríamos decir que Poirot es una figura cercana e inversa a la de Holmes: con él comparte inteligencia e intuición, pero es mucho menos activo (de hecho, físicamente es lo opuesto a Holmes). Poirot hace énfasis en el uso de las “células grises” y de la psicología. En ese sentido, los valores que encarna este personaje están más del lado de lo que comúnmente se atribuye al ámbito doméstico femenino y que será posteriormente encarnado por otra de sus famosas detectives: Miss Jane Marple (Knight, 2004: 91).

A pesar de que en algunas de sus novelas Christie rompe con el horizonte de expectativas impuesto por la fórmula de la narrativa de enigma,[34] en la mayoría la búsqueda del asesino es una investigación sobre engaños y tensiones, y la revelación final tiene una implicación moral. La causa del desorden es por lo general un asunto de traiciones personales, cuya implicación radica en la idea de que no se puede confiar en nadie, que la traición y el asesinato no vienen de fuera sino de quienes nos rodean, es una amenaza constante de los seres en quienes se cree confiar (Knight, 2004: 91).

En las novelas de Christie se muestra que bajo la ilusoria calma de un barrio burgués o de un pueblo de la provincia, subyace una serie de crímenes, desvíos, rarezas y otras disrupciones potenciales que generan en el lector un efecto particular de horror y asombro (Banard, 1980: 28). Este motivo del espacio aparentemente inocuo y tranquilo será retomado constantemente por otros autores, como David Lynch en su serie *Twin Peaks*. Sin embargo, a diferencia de este último, en los relatos de Christie y, en general, en los de enigma de la época, el lector siempre termina resguardado, ya que el tranquilo, observador e inteligente detective lo protege de las ansiedades que lo acechan al restituir el orden al final del relato. Evans señala que en las novelas de Christie (y posteriormente de Dorothy Sayers) se nos presenta una visión depurada y saneada de los años de entreguerras, en donde la vajilla está siempre impecable y las ropas planchadas nunca se ensucian, ni siquiera con el humo que arrojan los ferrocarriles en las estaciones de tren. Se trata de un mundo donde los límites entre el bien y el mal están claramente demarcados, y donde el culpable siempre recibirá su castigo. El detective, en estas ficciones, invariablemente restituye el orden y logra arrojar fuera del círculo familiar

burgués al mal y a sus agentes (2009: 17).

Hay que mencionar que, durante el mismo periodo, en los Estados Unidos hubo una amplia producción de novelas de enigma que fueron populares y muy leídas, de autores como S.S. Van Dine, Rex Stout y Ellery Queen (seudónimo de dos primos, Frederick Nathan y Manfred Lee), cuyo detective lleva el nombre del autor. Al igual que el caso de los autores y autoras ingleses, en estos libros se hace visible una clara autoconsciencia del género: por ejemplo, en las novelas de Ellery Queen, en un momento determinado del relato, se lanza un "reto al lector" para que descubra al criminal, señalando que todas las pistas están ya sobre la mesa (esto implica una muy elevada autoconsciencia genérica compartida por escritor y receptor).

Las 20 reglas de Van Dine

En septiembre de 1928, S.S. Van Dine, creador del detective Philo Vance, publicó en la *American Magazine* 20 reglas que creía ineludibles y estimulantes al escribir un relato policial.

20 reglas para escribir relatos policiales [35]

El relato policial es un juego. Es más, es un evento deportivo. Y el autor debe jugar limpio con el lector. No puede recurrir a artimañas y engaños y aun así conservar su honestidad más que si hiciera trampa en un juego de bridge. Debe burlar al lector y retener su interés a través de puro ingenio. Para escribir relatos policiales existen reglas muy definidas, probablemente no escritas, pero obligatorias; y cualquier maquinador de misterios literarios respetable, y que se respete a sí mismo, cumple con ellas.

A continuación sigue una especie de credo basado en parte en la práctica de todos los grandes escritores y en parte en los impulsos de la conciencia honesta del autor. A saber:

1. El lector debe tener la misma oportunidad que el detective para resolver el misterio. Todas las pistas deben ser indicadas y descritas claramente.
2. No se deben realizar trucos o engaños deliberados, salvo aquellos que el asesino realice legítimamente al mismo detective.
3. No debe existir ningún interés amoroso en la historia. Introducir el amor es mezclar una experiencia meramente intelectual con un sentimiento irrelevante. El asunto en cuestión es llevar al criminal ante el tribunal de justicia, no llevar a una pareja enamorada al altar.
4. Ni el detective, ni ninguno de los investigadores oficiales, debe resultar culpable. Esto es una treta de alguien que da gato por liebre; es un artificio falso.
5. El culpable debe ser identificado a través de deducciones lógicas; no por accidente, coincidencia o una confesión inmotivada. Resolver un crimen utilizando estos últimos

elementos es como enviar al lector a una cacería de ganso salvaje y decirle, tras su fracaso, que tenías todo el tiempo bajo la manga el objeto que buscaba. Este tipo de autor no es más que un bromista.

6. La novela policial debe tener un detective, y un detective no es uno a menos que detecte. Su función es reunir pistas que lo guiarán eventualmente a la persona que hizo el trabajo sucio en el primer capítulo. Si el detective no llega a ninguna conclusión a través del análisis de esas pistas, no ha resuelto su problema, como el estudiante que copia su respuesta del libro de aritmética.
7. En una novela detectivesca debe haber un cadáver, y cuanto más muerto esté, mejor. Un crimen menor que un asesinato no será suficiente. Trescientas páginas es demasiado bullicio para un crimen que no sea asesinato. Después de todo, la preocupación y desgaste de energía del lector deben ser compensadas. Los estadounidenses son esencialmente compasivos y, en consecuencia, un gran asesinato aumenta su sensación de venganza y terror. Desean llevar al asesino ante la justicia, y cuando "el asesinato más horrible, como en los mejores relatos", ha sido cometido, la cacería comienza con todo el justificado fervor del cual es capaz el triplemente gentil lector.
8. El problema del crimen debe ser resuelto por medios estrictamente naturalistas. Estos métodos para conocer la verdad como la escritura de pizarrón, la ouija, la lectura de la mente, el espiritismo, la bola de cristal y otros por el estilo son tabú. Un lector tiene una oportunidad cuando relaciona su ingenio con un detective racional, pero si debe competir con el mundo de espíritus e ir tras la cuarta dimensión de la metafísica, está derrotado *ab initio.*
9. Sólo debe haber un detective, es decir, sólo un protagonista que deduzca, un deus ex machina. Presentar el pensamiento de tres o más, o a veces un grupo de detectives, para resolver un problema no sólo desvía el interés y rompe el hilo lógico directo, sino también toma una ventaja injusta sobre el lector, quien, en un principio, confronta su mente con la del detective y lidia con una batalla mental. Si existe más de un detective, el lector no sabe quién es su codeductor. Es como si se hiciera correr al lector contra un equipo de relevos.
10. El culpable debe resultar ser una persona que ha tenido un rol más o menos prominente en la historia, es decir, una persona con la cual el lector esté familiarizado y que le interese. Al atribuir, en el capítulo final, el crimen a un extraño o una persona que ha tenido un rol completamente irrelevante en la historia, el escritor confiesa su incapacidad de retar la astucia del lector.
11. El escritor no debe elegir como culpables a sirvientes (mayordomos, lacayos, guardacoches, guardabosques, cocineros y similares). Esto exige un noble cuestionamiento. Es una solución demasiado sencilla. Es insatisfactorio y hace que el lector sienta que ha perdido el tiempo. El culpable debe ser una persona notable, alguien de quien normalmente nadie sospecharía. Si el crimen fuese el trabajo sórdido de un criado, el autor no habría tenido ninguna razón por la cual plasmarlo en un libro.
12. Debe haber sólo un culpable, no importa cuántos asesinatos se hayan cometido. El culpable puede, sin duda, tener un ayudante o compinche, pero la responsabilidad total recae sobre los hombros de uno solo: toda la indignación del lector debe permitirse estar concentrada sobre una sola naturaleza malévola.
13. Las sociedades secretas, camorras, mafias, etc., no tienen un espacio en el relato policial. Si el autor las utiliza, se adentra en la ficción de aventura y el romance del servicio secreto. Un asesinato fascinante y verdaderamente hermoso es

irremediablemente arruinado por cualquier tipo de culpabilidad al por mayor. Para estar seguros, en una novela policial se debe dar una oportunidad al asesino, pero proporcionarle una sociedad secreta (con sus refugios omnipresentes, protección masiva, etc.) en la cual apoyarse es ir demasiado lejos. Ningún asesino de alto calibre, que se respete a sí mismo, quisiera tener estas debilidades en su justa con la policía.

14. Tanto el método de asesinato como los medios para detectarlo deben ser racionales y científicos. Esto quiere decir que las herramientas pseudocientíficas y meramente imaginativas y especulativas no deben ser toleradas en una *roman policier.* Por ejemplo, el asesinato de una víctima por un elemento nuevo, digamos una radioactividad superlativa, no es un problema legítimo. Tampoco debe administrarse una droga rara o desconocida que sólo existe en la imaginación del escritor. Un escritor de novela policial debe limitarse, toxicológicamente hablando, a la farmacopea. Una vez que el autor se adentra en el terreno de la fantasía, a la manera de Julio Verne, está fuera de los límites de la ficción criminal jugueteando en los inexplorados terrenos de la aventura.
15. La verdad del problema debe ser siempre evidente, dando por hecho que el lector es lo suficientemente astuto para verla. Lo que quiero decir es que si el lector, tras conocer la explicación del crimen, debe releer el libro, vería que la solución ha estado de alguna forma delante de sus ojos (que las pistas realmente apuntaban hacia el culpable) y que si él hubiese sido tan listo como el detective podría haber resuelto el misterio por sí mismo sin llegar al capítulo final. No está de más decir que el lector astuto frecuentemente resuelve el misterio. Asimismo, una de mis teorías básicas de la ficción criminal es que si un relato policial es construido de manera justa y legítima, es imposible esconder la solución a todos los lectores. Existirán inevitablemente algunos tan astutos como el autor, y si éste ha mostrado espíritu deportivo y honestidad en su presentación y proyección del crimen y sus pistas, estos lectores perspicaces (por análisis, eliminación y lógica) serán capaces de señalar al culpable tan pronto como el detective lo haga. Y aquí reside el entusiasmo del juego. Aquí tenemos una explicación del hecho por el cual los lectores que desdeñan la novela “popular” ordinaria leerán descaradamente relatos policiales.
16. Una novela policial no debe contener largos pasajes descriptivos, ni preocuparse de manera literaria con asuntos secundarios, ni análisis sutiles de personajes, ni preocupaciones “atmosféricas”. Este tipo de asuntos no tienen un papel crucial en un relato de crimen y deducción. Detienen la acción e introducen asuntos irrelevantes al objetivo principal, el cual es plantear un problema, analizarlo y llegar a una conclusión satisfactoria. Claro, deben existir descripciones y personajes suficientemente bien delineados para dar a la novela verosimilitud. Sin embargo, cuando un autor de un relato policial ha alcanzado este punto literario, en donde ha creado un sentido fascinante de la realidad y ha captado el interés y simpatía del lector en los personajes y el problema, ha ido tan lejos en la técnica puramente “literaria”, como es legítimo y compatible con las necesidades de un documento con un problema criminal. Un relato policial es un asunto serio y el lector recurre a él no para encontrar afectaciones y estilo literarios, descripciones bonitas y la proyección de humores, sino por la estimulación mental y la actividad intelectual tal como si participara en un juego de pelota o resolviera un crucigrama. Las pláticas entre turnos en los campos de polo acerca de las bellezas de la naturaleza apenas realzarían el interés en la lucha entre dos jugadores de baseball, y las tesis sobre etimología y ortografía intercaladas con definiciones de un crucigrama irritarían al solucionador empeñado en hacer que las palabras se entrelacen

correctamente.

17. Un criminal profesional nunca debe cargar con la culpa de un crimen en un relato policial. Los delitos cometidos por desvalijadores y bandidos son la competencia del departamento de policía, no de los autores ni de brillantes detectives aficionados. Este tipo de crímenes pertenecen al trabajo rutinario de las Agencias de Homicidio. Un crimen realmente fascinante es el que es cometido por un pilar de una iglesia o por una solterona conocida por sus obras de caridad.
18. En una historia policial el crimen jamás debe resultar ser un accidente o suicidio. Acabar una odisea de investigación con este tipo de anticlímax es jugarle una treta al lector. Si un comprador de libros reclama sus dos dólares al considerar el crimen un fraude, cualquier corte con un sentido de justicia estaría a su favor y agregaría al autor una recriminación punzante por engañar a un lector confiable y bondadoso.
19. Los motivos para todos los crímenes deben ser personales. Las tramas internacionales y las políticas de guerra pertenecen a una categoría de ficción diferente, como los relatos sobre el servicio secreto. Pero un relato de asesinato debe mantenerse *gemütlich* [tranquilo], por decirlo de alguna manera. Debe reflejar las experiencias cotidianas del lector y darle cierto escape a sus deseos y emociones reprimidos.
20. Y (para darle a mi credo un número par de elementos), a continuación enumero una serie de recursos que ningún escritor respetable de relato policial empleará. Estos recursos se han utilizado con tanta frecuencia que son familiares para todos los verdaderos amantes de la literatura criminal. Usarlos es una confesión por parte del autor de su ineptitud y falta de originalidad.
    a. Determinar la identidad del culpable al comparar una colilla de cigarro que se encontró en la escena del crimen con la marca de cigarrillos que fuma el sospechoso.
    b. La falsa sesión espiritista para asustar al culpable y hacer que se revele a sí mismo como el asesino.
    c. Huellas dactilares falsificadas.
    d. La coartada del maniquí.
    e. El perro que no ladra y revela así el hecho de que el intruso es algún conocido.
    f. La atribución final del crimen a un gemelo o un familiar que es idéntico al sospechoso, que es inocente.
    g. La jeringa hipodérmica y las gotas que hacen perder la conciencia.
    h. La perpetración del asesinato en una habitación cerrada después de que la policía la haya allanado.
    i. El test de asociación de palabras para identificar al culpable.
    j. El monograma o la carta en código que es descifrada finalmente por el detective.

Las reglas de Van Dine nos sirven de termómetro para identificar en qué consistía la “fórmula”, es decir, los elementos formulares de este subgénero como prototipo o texto modelo. Cabe decir que la mayoría de los autores del enigma clásico no siguieron todas las reglas; parte del juego, como

Cawelti ha mostrado bien, consiste siempre en una relación dialéctica entre la fórmula y la innovación: toda literatura (incluso la que pueda parecernos más "formular") necesita cierta dosis de innovación y, en ese sentido, la apreciación de la obra por el lector radicará, entre otras cuestiones, en la capacidad del escritor de presentar variaciones sugerentes de las fórmulas (esto permite un juego con las expectativas del lector); del mismo modo, cualquier texto, por más innovador o rupturista que sea, necesita mantener un vínculo con estructuras anteriores (fórmulas literarias) que permitan el reconocimiento del lector (Cawelti, 2004: 8, 131-32).

En términos ideológicos, la mayoría de las novelas de enigma toman de Poe, Gabireau y Christie el marco donde ocurre el crimen, por lo general un espacio cerrado (un cuarto, una casa, etc.), para plantear el misterio del asesinato que el detective deberá resolver a partir de la observación de la escena del crimen y el interrogatorio a los testigos. El espacio se reduce por lo tanto al entorno familiar, es decir, se deja fuera la ciudad para centrarse por completo en el ámbito doméstico. Esto provoca, en una primera interpretación, que las novelas se vuelvan menos críticas del emplazamiento social y se concentren en los asuntos privados y el juego intelectual. Sin embargo, Susan Rowland propone una manera complementaria de leer estas novelas, como la reapropiación del mito de la búsqueda del Grial. Bajo esta mirada, la novela clásica de enigma presenta el espacio social autorreferencial como una metonimia de la modernidad desencantada (recordemos que su auge ocurre justo durante el periodo de entreguerras). Aquí el Grial buscado por el detective (y el lector) es la posibilidad de encontrar una cura para "la enfermedad" social (producto de la expansión del capital y de la guerra) a partir del conocimiento racional, intuitivo y empático, valores todos encarnados por el detective. Una vez que éste entra en posesión del conocimiento, el criminal puede ser removido y, así, el espacio amenazado por el mal puede renovarse. De esta forma, una parte importante del texto se centra en la trama, pues en ella representa la búsqueda de la verdad (la resolución del crimen) que de alguna manera estructura el deseo y las fantasías de la sociedad de posguerra (Rowland, 2010: 122-23).

Después de la llamada "época dorada" (el periodo de entreguerras), la narrativa de enigma se siguió practicando, muchas veces combinada con las

innovaciones introducidas por el subgénero *hard-boiled*, como es el caso de P.D. James, Fred Vargas, Emilio Camallieri o Henning Mankel. Asimismo, el modelo narrativo de la novela clásica de enigma fue adoptado por el cine (existen varias adaptaciones de las novelas de Christie) y las series de televisión en producciones como *Columbo* (1963-2003), *Murder, She Wrote* (1984-1996), *Inspector Morse* (1987-2000) y, más recientemente, CSI (2000-2015) o *Elementary* (2012-).[36]

Novela de enigma clásica (1900-1930)			
Gaston Leroux	*El misterio del cuarto amarillo* (*Le Mystère de la chambre jaune*, 1908)		
Mary Roberts Reinhart	*The Circular Staircase* (1908)		
Carolyn Wells	*The Clue* (1909)		
E.C. Bentley	*Trent's Last case* (1913)		
Agatha Christie	*El misterioso caso de Styles (The Misterious Affaire at Styles)* (1920)	*Muerte en la vicaría (Murder at the Vicarage)* (1930)	*Asesinato en el Orient Express* (*Murder on the Orient Express*, 1934)
Freeman Wills Crofts	*The Cask* (1920)		
H. C. Bailey	*Call Mr Fortune* (1920) (relatos)		
Dorothy L. Sayers	*Whose Body?* (1923)	*Murder Must Advertise* (1933)	*Gaudy Night* (1935)
A. E. Manson	*The House of the Arrow* (1924)		
A. B. Cox	*The Avening Chance* (1925)	*The Poisoned Chocolates Case* (1929)	
S. S. Van Dine (seudónimo de Willard Huntington Wright)	*El crimen de Benson (The Benson Murder Case*, 1926)	*El crimen de la Canario (The Canary Murder Case*, 1927)	
Ellery Queen (seudónimo de Frederic Danny y Manfred B. Lee)	*El misterio del sombrero de copa* (*The Roman Hat Mystery*, 1929)	*The Finishing Stroke* (1958)	
Margerey Allinghham	*The Crime at Black Dudley* (1929)	*Death of a Ghost* (1934)	
Rex Stout	*Fer de Lance* (1934)		
Ngaio Marsh	*A Man Lay Dead* (1934)	*Death in a White Tie* (1938)	
John Dickson Carr	*The Hollow Man* (1935)		
Daphne Du Maurier	*Rebeca (Rebecca*, 1938)		

Algunos relatos de enigma a partir de 1940	
Diego Kelitber (seudónimo de Abel Mateo)	*Con la guadaña al hombro* (1940, novela)
H. Bustos Domecq (seudónimo de J.L. Borges y A. Bioy Casares)	*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942, cuentos)
Rafael Bernal	*Tres novelas policiacas* (1946)
Antonio Helú	*La obligación de asesinar* (1946)
Rodolfo Walsh	*Diez cuentos policiales argentinos* (1952, cuentos)
Ngaio Marsh	*Off with His Head* (1957)
Margery Allingham	*The China Governess* (1964)
Amanda Cross	*Poetic Jutice* (1970)
Ruth Rendell	*A Judgement in Stone* (1977)
Umberto Eco	*El nombre de la rosa* (*Il nome della rosa*, 1980)
Colin Dexter	*The Dead of Jericho* (1981)
P.D. James	*Sabor a muerte* (*A Taste for Death*, 1986)
Elizabeth George	*A Great Deliverance* (1988)
Fred Vargas	*Que se levanten los muertos* (*Debout les morts*, 1995)
Claudia Piñeiro	*Betibú* (2011)

Capítulo 4
Novela negra y narrativa de detección

Lo que hoy conocemos como novela negra es una vertiente (o subgénero) de la narrativa de detectives que surge en los Estados Unidos hacia fines de la década de 1920.[37] A estos relatos se les ha denominado también *hard-boiled* o *private-eye fictions*. Uno de los argumentos que tradicionalmente se ha defendido cuando se busca establecer el surgimiento del subgénero es que nace como reacción a la novela de enigma anterior que se había vuelto sumamente formularia, como se pudo apreciar en las veinte reglas de Van Dine citadas en el capítulo anterior. Esta concepción de la novela negra como una narrativa opuesta a la novela de detectives tradicional se debe principalmente a uno de los autores más reconocidos de esta vertiente, Raymond Chandler, quien escribió un ensayo seminal del subgénero: "El simple arte de matar" (1944). En él propone una lectura intragenérica e intraliteraria del *hard-boiled*, en la cual funda el origen del género en la genialidad de Dashiell Hammett (e implícitamente en su propio trabajo), cuya escritura se levanta contra una "muy higiénica" e intelectual narrativa donde el detective nunca se ensucia las manos. A continuación se citará ampliamente este ensayo de Chandler, porque su propuesta de oponer la novela negra a la de enigma se volvió una lectura paradigmática que de alguna forma ha llegado hasta nuestra época.

Raymond Chandler, "El simple arte de matar" (1950) [38]

[…] Supongo que el principal dilema de la novela policial tradicional o clásica, o simplemente deductiva, o de lógica y deducción, es que para acercarse a la perfección necesita una combinación de cualidades que no se encuentran en la misma mente. Además, el constructor de sangre fría no logra representar personajes llenos de vida, diálogos ingeniosos, un sentido del ritmo y un uso preciso de detalles observados. El adusto lógico tiene tanto ambiente como un restirador. El sabueso científico tiene un lindo laboratorio, nuevo y reluciente, pero lo siento, no puedo recordar su cara. El tipo que puede escribirte una prosa vívida y colorida simplemente no se molestará en hacer el trabajo pesado de desmontar coartadas inquebrantables. El maestro en conocimientos excéntricos vive psicológicamente en los tiempos del zagalejo. Si sabes todo lo que se debe saber sobre cerámica y costura egipcia, no sabes nada de la policía. […]

Éste, el relato policial clásico, no ha aprendido ni olvidado nada. Es el relato que encontrarás casi cada semana en las grandes revistas de papel satinado, hermosamente ilustradas, y que rinden su debido homenaje al amor virginal y al tipo adecuado de artículos lujosos. Probablemente el ritmo se ha vuelto un poco más rápido, y el diálogo más elocuente pero superficial. Hay más comandas de daiquiris helados y cócteles de brandy, y menos copas de oporto añejo y áspero; hay más ropa de *Vogue* y decoraciones de *House Beautiful*; más chic, pero no más verdad. […]

Existe un aspecto simple que se debe dejar claro sobre todos estos relatos: no llegan a mostrarse intelectualmente como problemas, ni artísticamente como ficción. Son demasiado artificiosos y muy poco conscientes de lo que sucede en el mundo. Tratan de ser honestos, pero la honestidad es un arte. El mal escritor es deshonesto sin saberlo, y el más o menos bueno puede ser deshonesto porque no sabe sobre qué ser honesto. Él cree que un complicado plan de asesinato que desconcierta al lector perezoso, al cual no le importa estudiar detalles, también desconcertará a la policía, cuyo trabajo se centra en los detalles. […] Pero si los escritores de esta ficción escribieran sobre el tipo de asesinatos que suceden en el mundo real, ellos también tendrían que escribir sobre el sabor auténtico de la vida tal como es vivida. Y debido a que no pueden hacer eso, pretenden que lo que hacen es lo que se debe hacer. Lo cual es una falacia y los mejores de ellos lo saben.

[…] Durante todo este periodo [la década después de la Primera Guerra Mundial] sólo un escritor de primera clase había escrito relatos de detectives. Un estadounidense, Dashiell Hammett. […]

No es fácil decidir aun ahora cuán original era Hammett como escritor, incluso si esto importara. Él era parte de un grupo, el único que logró reconocimiento de los críticos, pero que no fue el único que escribió o trató de escribir ficción de misterio realista. Todos los movimientos literarios son así: se elige a un individuo para representar al movimiento en su totalidad; generalmente él es la culminación del movimiento. Hammett era el mejor artista, pero no hay nada en su obra que no esté implícito en las primeras novelas y relatos de Hemingway. […] Hacía tiempo que una renovación revolucionaria tanto del lenguaje como del material de ficción se estaba llevando a cabo. Probablemente comenzó con la poesía, casi todo empieza de este modo. Puedes remontarte hasta Walt Whitman si quieres. Pero Hammett lo aplicó a la novela policial, y ésta, debido a su gruesa costra de elegancia inglesa y pseudoelegancia estadounidense, era bastante difícil de echar a andar. Dudo que Hammett tuviera objetivos artísticos deliberados; intentaba ganarse la vida escribiendo sobre lo que tenía información de primera mano. Una parte la inventó; todos los escritores lo hacen. Pero él se basaba en hechos e inventaba a partir de cosas reales. La única realidad que conocían los escritores ingleses de novelas policiales era el acento conversacional de Surbiton y Bognor Regis. Si escribían acerca de duques y jarrones venecianos, no sabían más de ellos por su propia experiencia de lo que sabe el adinerado de Hollywood sobre los modernistas franceses que tiene colgados en su castillo de Bel-Air o sobre el mueble semiantiguo, fusión de Chippendale y banco de zapatero, que utiliza como mesa de café. Hammett sacó el asesinato del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón. No debe quedarse ahí para siempre, pero era una buena idea comenzar a alejarse todo lo que fuera posible de la idea de Emily Post sobre cómo una debutante bien educada debe morder una alita de pollo. Escribió al comienzo (y casi hasta el final) para personas con una actitud perspicaz y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado turbio de las cosas, ellos vivían ahí. La violencia no los consternaba, la tenían en su propia calle.

Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por alguna razón, no sólo para proveer un cadáver. Y a quienes lo realizan con los medios que tienen a la mano, no con pistolas de duelo labradas a mano, curare o peces tropicales. Él plasmó en papel a estas personas tal como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que acostumbraban utilizar para estos fines. Él tenía estilo, pero su público no lo sabía, porque estaba en un lenguaje que se suponía que era incapaz de estos refinamientos. […]

El estilo de Hammett, en su peor momento, era casi tan formal como una página de Mario el Epicúreo; en su mejor momento, podía decir casi cualquier cosa. Creo que este estilo, que no le pertenece a Hammett ni a ningún otro, pero que es el lenguaje estadounidense (y ahora ni siquiera es exclusivamente eso), puede decir cosas que él no sabía cómo expresar o sentir la necesidad de expresarlas. […] Él era conciso, frugal, duro, pero hizo una y otra vez lo que sólo los mejores escritores pueden hacer. Escribió escenas que parecían no haberse escrito antes. […]

Quien es realista respecto al asesinato, escribe sobre un mundo en el que los gánsteres pueden gobernar naciones, y casi gobiernan ciudades; en donde los hoteles, departamentos y restaurantes reconocidos son propiedad de hombres que hicieron su fortuna con burdeles; en donde una estrella de cine puede ser un miembro de la mafia y el tipo agradable de tu mismo piso es un jefe de la lotería clandestina; un mundo donde un juez con una bodega llena de licor de contrabando puede enviar a un hombre a la cárcel por llevar una pinta en su bolsillo, donde el alcalde de tu ciudad puede estar de acuerdo con el asesinato como medio para ganar dinero, donde nadie puede caminar con seguridad en una calle oscura porque la ley y el orden son asuntos de los que hablamos pero evitamos practicar; un mundo donde puedes ser testigo de un atraco a plena luz del día y ver quién lo hizo, pero te desvanecerás rápidamente entre la multitud sin decirle a nadie porque los atracadores pueden tener amigos con armas largas, o a la policía puede no gustarle tu testimonio, y en cualquier caso al tramposo de la defensa le será permitido insultarte y difamarte en el juicio público, ante un jurado de cretinos selectos, sin nadie más que un juez corrupto que interferirá superficialmente.

En todo lo que puede ser llamado arte hay una cualidad de redención. Puede ser pura tragedia si es tragedia clásica, puede ser piedad e ironía y puede ser la risa ronca de un hombre fuerte. Pero en estas calles perversas debe haber un hombre que no es perverso, que no está dañado ni tampoco asustado. El detective en este tipo de historia debe ser este hombre. Es el héroe, lo es todo. Debe ser un hombre completo y común, pero inusual. Debe ser, para usar una frase algo desgastada, un hombre de honor, por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo y ciertamente sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de su mundo y lo bastante bueno para cualquier mundo. No me interesa mucho su vida privada; no es ni un eunuco ni un sátiro; creo que podría seducir a una duquesa y estoy totalmente seguro de que no deshonraría a una virgen; si es un hombre de honor en una cosa, lo será en todas. Es un hombre relativamente pobre, o no sería detective. Es un hombre común o no podría estar entre gente común. Sabe juzgar el carácter de los demás o no dominaría su trabajo. No aceptará el dinero de nadie de manera deshonesta ni la insolencia de nadie sin una venganza debida y desapasionada. Es un hombre solitario y su orgullo es que lo trates como un hombre orgulloso o te arrepentirás de haberlo conocido. Habla como un hombre de su tiempo, es decir, con ingenio tosco, sentido agudo de lo grotesco, aversión a la farsa y desdén por la mezquindad. La historia es su aventura en búsqueda de una verdad oculta, y no sería una aventura si no sucediese a un hombre apto para ella. Tiene un nivel de conciencia que te sorprende, pero le pertenece por derecho porque corresponde al mundo

en el que vive.

Si hubiera suficientes como él, creo que el mundo sería un lugar muy seguro, sin ser demasiado aburrido para que no valga la pena vivirlo.

Como se puede apreciar en este ensayo, Chandler hace una separación tajante entre lo que él considera el realismo moderno estadounidense y la novela de enigma inglesa y juzga esta última como una literatura "de segunda" por su falta de realismo, su irrelevancia y lo poco convincente de sus tramas, las cuales le parecen mecánicas y triviales. Esta crítica le sirvió a Chandler para posicionar el modelo estadounidense como un modelo más realista y, también, más masculino. Se trata por lo tanto de un movimiento estratégico del autor para otorgar "valor literario" (nótense las comparaciones que establece entre Hammett y la propia tradición literaria norteamericana), así como un reconocimiento a sus trabajos en el campo literario de la época, pues Chandler tenía una muy alta autoconsciencia de su propia escritura y buscó siempre legitimar, con argumentos "literarios", su propia práctica escritural. Por otro lado, Lee Horsley señala que este "manifiesto" *hard-boiled* hace más explícita la relación entre forma y ethos,[39] relación que retomarán otros escritores en defensas posteriores que harán del subgénero (véanse, por ejemplo, Julian Symons o Mempo Giardinelli). Esta relación tiene que ver con una de las principales objeciones que avanza Chandler contra la narrativa de enigma (*classic detective fiction*), referida a las implicaciones sociopolíticas de su forma, que suponen, como vimos en el capítulo anterior, la idea de que el orden social puede ser restituido. Este mito "reconfortante" y potencialmente redentor no le parece viable a Chandler, no por lo menos en la sociedad norteamericana de entreguerras. En este sentido, la nueva forma instaurada por Hammett (crítica, oscura y pesimista) le parece que responde mejor a esta situación (Horsley, 2005: 69). Así, a través de su lectura, Chandler propone a la ficción *hard-boiled* como un nuevo realismo que permitiría representar de modo más adecuado (y crítico) la sociedad de su época (Horsley, 2005: 70).

Hay, sin embargo, tres objeciones que la crítica posterior ha hecho con respecto a los argumentos de Chandler: el "realismo" del subgénero; [40] la

oposición radical entre novela de enigma y novela negra y, finalmente, la idea de que ésta haya surgido casi por generación espontánea gracias al talento de un autor individual. Sobre este último punto es necesario considerar que de forma similar a lo sucedido con la emergencia y desarrollo del subgénero enigma, los discursos que permitieron esta innovación en la narrativa detectivesca no pertenecen solamente a la tradición literaria canónica. Como varios críticos han señalado (Horsley, 2005; Knight, 2004; Santaulària, 2008), la génesis de la novela negra no se encuentra solamente en la tradición libresca, sino también en las llamadas *pulp fictions* (por la baja calidad del papel y la impresión) y *dime novels* que empiezan a publicarse en los Estados Unidos hacia la década de 1870. En estos formatos populares se editaban historias de aventuras cuyo personaje principal era un héroe solitario y duro que libraba batallas en un ambiente hostil, las cuales dieron origen al western. Éste era el género más popular en la década de 1880, y es justo por esas épocas que empiezan a surgir novelas que desplazan el entorno del lejano oeste al medio urbano hostil. El *cowboy* es sustituido por el detective privado urbano, quien también se enfrenta a un medio hostil y encarna las fuerzas civilizadoras con un código ético privado. Así, más que el modelo del detective inglés (Holmes, Poirot), en los *pulps* se forjó un nuevo tipo de detective que se asemejaba más al *cowboy* (Santaulària, 2008: 82). Este detective solitario y moral que limpia la suciedad de la ciudad moderna será encarnado por personajes como Nick Carter,[41] detective que protagonizó relatos muy exitosos publicados como *dime novels*. Sin embargo, hay una diferencia de éste con respecto a los detectives creados por Hammett (y Chandler): Carter encarna un modelo más optimista del "*self-made man*" (un hombre que labra su propio éxito) —muy en consonancia con el "sueño americano"— y, por lo tanto, representa implícitamente los valores de una comunidad respetable, seria y obediente de las leyes, entregada a extirpar el mundo de los criminales que atentan contra el orden social y prosperidad del ciudadano norteamericano. Por su parte, los detectives del *hard-boiled* son más pesimistas o, por lo menos, se vinculan más con el desencanto producto de la sociedad moderna mercantilizada que se enfatizará durante el periodo de entreguerras, donde los sueños ya están perdidos, lo mismo que la creencia en una mejora del mundo o en una transformación social

(Knight, 2004: 113).

Bajo la fachada ruda del detective de los *pulps* y las *dime novels* permea el anhelo romántico por un mundo perdido (Horsley, 2005: 74). Este mundo sería el de un Estados Unidos agrario, ya para entonces casi inexistente, sustituido por una sociedad más industrial y urbana. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX esta sociedad se convertirá a un capitalismo monopólico, el cual, a su vez, comenzará a traer enfrentamientos entre trabajadores y empresarios, así como conflictos sociales y de clase combinados con una progresiva masificación de la vida cotidiana (Porter, 2003: 95). En este contexto se desarrolló también un periodismo crítico (denominado *muckraker*), ejemplificado en la figura de Lincoln Steffens, quien hizo una crítica de las instituciones y la corrupción del sistema. En su libro *The Shame of The Cities* (1904), denuncia el deterioro urbano, la corrupción política y la marginación económica y social de amplios sectores de la población debido a la corrupción y al tráfico de influencias, que dio lugar al florecimiento del crimen organizado, fortalecido tras la aplicación de la enmienda 18 a la Constitución, en 1919 (Porter, 2003: 95).

El *hard-boiled* "clásico": Hammett y Chandler

Si bien el personaje del detective urbano en los *pulps* se forjó hacia la década de 1880, es hasta mediados de 1920 que, gracias a Joseph T. Shaw, editor principal de la revista *Black Mask* (fundada en 1920 por H. L. Mencken y George Jean Nathan), se impulsa el subgénero como lo conocemos ahora.[42] Al igual que Lincoln Steffens y otros periodistas, Shaw creía que su país estaba enfermo por culpa de la corrupción institucional generalizada, los tratos ilegales y los tejemanejes entre hampones, jueces, políticos y empresarios deshonestos. Por lo tanto, fue él quien propulsó, en las ficciones de esta revista, al detective como un personaje duro y violento pero a la vez comprometido, con valores morales y un sentido de la justicia distinto al del orden institucional que ya se consideraba podrido. Es en la revista *Black Mask* donde aparecen los primeros relatos de Dashiell Hammett, cuyo personaje es un solitario detective privado que opera en el mundo corrupto y traicionero de los Estados Unidos de la época. Así, el detective rudo se vio como un héroe estadounidense, a la vez moderno y tradicional (Santaulària, 2008: 82).[43]

Para entender la emergencia del subgénero negro clásico o *hard-boiled* es importante situarla en su contexto histórico de producción, ya que la visión de Shaw era compartida por muchos conciudadanos e intelectuales. Habría que comenzar por señalar que la década de 1920 fue de aparente prosperidad económica (que terminará drásticamente en 1929, con lo que ahora se conoce como la Gran Depresión). Esta bonanza fue producto del papel mundial de los Estados Unidos después de la Primera Guerra Mundial. Debido al endeudamiento y los problemas de las potencias europeas tras la guerra, Estados Unidos se convierte en potencia económica, tanto en el ámbito industrial como en el financiero. Esto permitió el desarrollo de una sociedad de consumo, afianzada además por el sistema económico capitalista que se vuelve el sistema hegemónico (Cabello, 2007).

La bonanza y el desarrollo industrial posibilitaron la producción de bienes de consumo masivos: radio, gramófono, automóvil, etc., objetos de "lujo" que se democratizan con la producción en serie a bajo costo. Al mismo tiempo, en el plano social, se afianza una visión optimista con respecto del sistema de mercado. Es, por ejemplo, en esta época en la que se vuelve hegemónico el "mito" del *self-made man*, la idea de que cualquier individuo que se esfuerce y trabaje puede llegar a tener capacidad adquisitiva y, por tanto, una vida confortable. El problema, por supuesto, es que este imaginario no contemplaba a todos los sujetos excluidos del sistema. En efecto, esta sociedad de aparente bienestar y equidad escondía una sociedad profundamente desigual (la "otra América"), cuya marginación iba en aumento en vez de disminuir (Cabello, 2007).

Al mismo tiempo, este desarrollo del capital y de las grandes empresas estuvo acompañado de una profunda corrupción a nivel colectivo e institucional, tanto en el ámbito estatal (burocracia, policía, impartición de la justicia) como en el político (tejemanejes entre algunos dirigentes sindicales, patrones, mafias y partidos políticos). Estos problemas de corrupción aumentaron con la ley Volstead o enmienda 18 (vigente entre 1920 y 1933) que prohibía la venta legal de alcohol, lo cual promovió el desarrollo del crimen organizado (Cabello, 2007).

La época de bonanza termina abruptamente con la caída de la bolsa de Nueva York en 1929, la cual produce una crisis en el sistema financiero y bancario que se generaliza a todo el campo económico, produciendo una

serie de escándalos financieros y quiebres de empresas que tuvo impactos mayores en el ámbito económico, político y social del país entero. Esto trajo como consecuencia que el optimismo de los años veinte se transformara en una visión pesimista, crítica y, a veces, incluso cínica del mundo, que se pondrá de manifiesto en la narrativa de detección (Cabello, 2007).

Es en este contexto que Dashiell Hammett empieza a colaborar con la revista *Black Mask* (a partir de 1923) con la publicación de relatos protagonizados por un detective sin nombre de la Continental (de hecho, éste será el personaje principal de su primera novela, *Cosecha Roja*, publicada en 1929). Posteriormente creará a Sam Spade,[44] protagonista de quizás la más conocida de sus novelas: *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1929). Hammett escribía para lectores que habían sufrido los estragos de la Depresión, así como de la codicia y explotación productos del liberalismo económico; en este sentido, los *pulps* estaban dirigidos a lectores de la clase obrera que se encontraban fuera del "*American way of life*"[45] (McCann, 2000: 147). Estos lectores podían fácilmente identificarse con los relatos de Hammett, poco complacientes con la situación, por desarrollarse en atmósferas de desencanto a tal grado ubicuas que el caos moral y la traición parecen ser la norma y no la excepción (Horsley, 2005: 76).

Una de las funciones ideológicas de los relatos *hard-boiled,* sobre todo los escritos por Hammett, es dar una respuesta (crítica) a las estructuras de poder y a la autoridad del Estado (Pepper, 2003: 142). Ya habíamos visto que de alguna manera la novela de enigma clásica es conservadora, pues logra reconciliar las tensiones inherentes a las sociedades burguesas. El *hard-boiled* ya no reconcilia estas tensiones, debido, en gran medida, a la expansión de los aparatos del Estado en las primeras tres décadas del siglo XX y su compenetración con un creciente capitalismo corporativo (Pepper, 2003: 143). Estas ficciones buscan entonces mostrar que la corrupción está en el corazón de los aparatos del Estado: esa institución que debe proteger al ciudadano es, en realidad, una corporación criminal.

En este sentido, hay un interés en estas novelas por mostrar cómo los grandes negocios manipulan la ley —la compañía de seguros en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1935) de James

M. Cain o el sindicato de apuestas en *Adiós, muñeca* (*Farewell My Lovely*, 1940) de Raymond Chandler. En estas circunstancias, los protagonistas luchan contra dos fuerzas: la corrupción del Estado y la corporativa. Esta lucha termina por lo general en la muerte y el fracaso y, aun cuando no sucede esto, el precio a pagar es demasiado alto, como sucede con el final de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1939) de Chandler, donde Marlowe se convierte, contra su voluntad, en cómplice del sistema al proteger a Canino (Pepper, 2003: 143). Esto hace que las novelas del *hard-boiled* establezcan una crítica al sistema capitalista y a la corrupción de las clases políticas; en ellas, el detective se presenta como un sujeto marginal, como alguien que está fuera de las lógicas corruptas, pero con las cuales, muy a su pesar, tiene siempre que negociar y, en ese sentido, no puede quedar completamente fuera de ellas (Pepper, 2003: 144). Ésta es quizás la tensión más importante que atraviesa la caracterización del detective en el subgénero negro, una tensión trágica porque, en el fondo, es irresoluble.

El principal sucesor de Hammett fue Raymond Chandler, quien empieza a colaborar en *Black Mask* en diciembre de 1933, año en el que Hammett publica su última novela, *El hombre delgado* (*The Thin Man*). En Chandler existe una mayor autoconsciencia de la escritura y también del subgénero (como vimos al inicio del capítulo). Fue él quien sentó las principales características del *hard-boiled* (y en ese sentido, los elementos formulares del subgénero) como lo hizo Agatha Christie con el enigma (Horsley, 2005: 81). Aunque Hammett y Chandler sean las figuras pilares de la novela negra “clásica”, existen diferencias considerables entre ellos: la tradición de la novela *hard-boiled* derivada de Hammett es más negra, más violenta y moralmente más ambivalente que aquella iniciada por Chandler.

En comparación con el estilo de Hammett, el de Chandler es más ligero, producto del cruce entre una mirada irónica y desapegada del mundo y un sentimentalismo siempre latente. A pesar de su cinismo, Marlowe —protagonista de la mayoría de los relatos y novelas de Chandler—, encarna, en una versión actualizada, al caballero solitario que busca restituir la justicia aunque nunca lo logre del todo (Horsley, 2005: 81).[46] Por medio de su personaje, Chandler establece una relación mucho menos pesimista con el mundo que Hammett, ya que remite el sueño americano a la existencia de un “último hombre justo” cuya alienación del mundo corrompido garantiza

su honor (Horsley, 2005: 82). Esta herencia del mito del *cowboy*, del justiciero solitario que se enfrenta a un mundo corrupto, tiene una implicación importante vinculada con la lógica individualista del *self-made man*, pues se trata de una figura que representa al individuo bueno y solitario que se enfrenta a las estructuras sociales, por lo general simbolizadas en colectividades degradadas por la corrupción institucional o por el crimen organizado. Es decir, en estas narrativas, la única salida posible frente a la corrupción del sistema no se encuentra nunca en un proyecto colectivo (o en la idea de una comunidad), sino en el camino individual y solitario emprendido por el detective.

Por otro lado, Horsley señala que, en términos de la crítica sociopolítica, Chandler, a diferencia de Hammett, no se centra tanto en el desorden y la corrupción generalizados en la sociedad urbana norteamericana, sino en problemas más individuales y familiares. En sus tramas suele entretejer, de manera compleja y sutil, los crímenes personales con los públicos. Por lo general, el crimen en el ámbito privado siempre está relacionado con un crimen mayor, vinculado con la corrupción política o financiera: crímenes cometidos por políticos ávidos de poder, burócratas de altos rangos coludidos con el crimen organizado, empresarios turbios y policías corruptos. Podría decirse que las novelas de Chandler muestran las maneras en que el crimen personal está ineludiblemente unido con la deshonestidad generalizada de la clase política y financiera del país (Horsley, 2005: 85).

Representación masculina y *hard-boiled*

Se ha vuelto común en parte de la crítica sobre el *hard-boiled* (principalmente dirigida a las novelas de Chandler y posteriormente a las de Mickey Spillane) señalar que la caracterización del detective tiene implicaciones ideológicas de género muy claras: se trata de la construcción de “hipermasculinidades”, con una intensa carga sexista como respuesta a un sentimiento de temor desde el cual se busca construir una imagen “fuerte” de la masculinidad amenazada (Ogdon, 1992; Pfiel, 1995; Forter, 2000). En este sentido, el héroe solitario es también un hombre blanco heterosexual que se construye a partir de un “otro” negativo, que por lo general es representado por mujeres (sobre todo las consideradas *femmes fatales*), inmigrantes (generalmente latinos o asiáticos) y homosexuales.

Pepper señala que la crítica ha encontrado en personajes como Philip Marlowe una correspondencia entre las amenazas del mundo exterior (las maquinaciones de los políticos y elites económicas corruptas) y el mundo privado del detective (y su identidad masculina), quien siempre es seducido y traicionado por una mujer malvada y manipuladora. Así, se puede trazar un paralelo según el cual los problemas de la ley se traducen en problemas que acechan la masculinidad, donde el crimen se asocia con la desestabilización de la identidad masculina "blanca" así como de su autoridad (Pepper, 2010: 147) Esta autoridad es amenazada por la mujer (sobre todo la mujer independiente) y por la inmigración.

Sin negar lo problemático de esta construcción y sus implicaciones, Pepper propone también tomar en cuenta que, al mismo tiempo, el rechazo del detective *hard-boiled* a sucumbir a la idea hegemónica de "normalización" doméstica (matrimonio, hijos, casa en los suburbios) y su constante problema de solvencia económica, constituye a la vez una forma de enfrentarse al régimen fordista de la acumulación de capital y, en ese sentido, configura una "amenaza" a las estructuras y límites impuestos por la cultura corporativa y la sociedad capitalista (Corber en Pepper, 2010: 148). Así, se podría decir que la masculinidad construida por el *hard-boiled* representa una reformulación agresiva de la hegemonía masculina blanca y una reacción defensiva contra lo que es percibido como una amenaza económica y social hacia esa misma hegemonía (Breu, 2005: 5).

Horsley sugiere complementar esta lectura con otro rasgo del detective del *hard-boiled* clásico: su vulnerabilidad. En diversas ocasiones este detective se encuentra en una situación "sin salida" en la que lo golpean, drogan, sofocan o incluso le disparan, es decir, el detective está amenazado y en ningún momento domina la situación (Breu, 2005: 72). De esta manera, no se trata solamente de una investigación que permita validar el poder (masculino) del detective, sino una iniciación a los límites de su propia agencia.

Podemos entonces percibir una serie de tensiones que atraviesan la novela negra tradicional y la caracterización de sus detectives: por un lado, proponen una crítica demoledora y mordaz al sistema capitalista de la época y el vínculo del Estado con este sistema, cuestionando con ello el sueño americano y la vida impuesta por la sociedad de consumo. Al mismo

tiempo, estas ficciones construyen una imagen masculina "fuerte" que se define en oposición a un otro (que en la novela de detectives será el criminal) muchas veces representado por mujeres independientes y manipuladoras, inmigrantes, minorías étnicas o de sexualidades distintas. Estas inevitables tensiones serán retomadas, apropiadas y reformuladas en las ficciones posteriores de este subgénero.

***Hard-boiled* clásico** Novelas escritas por Dashiell Hammett y Raymond Chandler	
Dashiell Hammett	*Cosecha Roja* (*Red Harvest*, 1929) *La maldición de los Dain* (*The Dain Curse*, 1929) *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1930) *La llave de cristal* (*The Glass Key*, 1931) *El hombre delgado* (*The Thin Man* ,1934)
Raymond Chandler	*El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1939) *Adiós, muñeca* (*Farewell, My Lovely*, 1940) *La ventana alta* (*The High Window*, 1942) *La dama del lago* (*The Lady in the Lake*, 1943) *La hermana pequeña* (*The Little Sister*, 1949) *El largo adiós* (*The Long Good-bye*, 1953) *Playback* (1958)

Los derroteros del subgénero después de la Segunda Guerra Mundial

La novela negra se popularizó rápidamente en Estados Unidos, en parte gracias a su masificación por medio de las adaptaciones cinematográficas que muy pronto se hicieron de las novelas, en ocasiones incluso con la colaboración de los propios escritores.[47] Asimismo, las nuevas posibilidades que el género abría y su éxito en el público hizo que la fórmula se expandiera rápidamente y fuera retomada por diversos escritores interesados en aspectos más sociales (Ross MacDonald) o violentos (Mike Spillane) del crimen. La internacionalización del subgénero también fue importante para su expansión, ya que las novelas *hard-boiled* fueron tempranamente traducidas a otras lenguas. Así, por ejemplo, en 1945 Marcel Duhamel crea en la editorial Gallimard la conocida *Série Noir* (que dio origen al nombre de este subgénero), colección en la cual se tradujo al

francés a todos los autores "clásicos" del género: Hammett, Chandler, MacDonald, J. M. Cain. En el mismo año, Borges y Bioy Casares crearon en Argentina la colección El Séptimo Círculo, en la cual se tradujeron novelas de detección, principalmente en la variante enigma, pero también de autores más vinculados con el subgénero negro, como James M. Cain, Ross MacDonald o James Hadley Chase.

En el plano ideológico, uno de los principales cambios que produce la posguerra es la pérdida de la creencia en el "gran detective" (en sus dos vertientes, negra y enigma): los acontecimientos y el mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial hacían muy difícil que se siguiera manteniendo, incluso en el plano fictivo, la idea de que un solo hombre pudiese bastarse a sí mismo para combatir o resolver el crimen. Esto se refuerza con los avances científicos y forenses, que ya para la década de 1950 se habían desarrollado ampliamente (Santaulària, 2008: 84). El escepticismo ante la capacidad del "gran detective" de ser el héroe solitario imaginado por sus creadores afectará el desarrollo del género, produciendo aproximaciones más realistas del detective, donde se acentúa su vulnerabilidad y su impotencia para combatir el crimen. Asimismo, el género de detección se abre a otras posibilidades: la indagación en la mente y los motivos del criminal así como la incorporación de técnicas científicas y forenses en la resolución de los casos. Al mismo tiempo, en muchas de las novelas del género (sobre todo del subgénero negro), los crímenes serán descritos con mayor lujo de detalles, sin omitir descripciones escabrosas o violentas. Todos estos cambios llevaron al surgimiento de otros subgéneros (la novela de procedimiento policial, la de procedimiento legal) o al cruce de la narrativa de detección con otros géneros como el *thriller* o la narrativa centrada en el asesino. Esto no impidió, por supuesto, que tanto la fórmula clásica de la novela de enigma como el *hard-boiled* se siguieran escribiendo y leyendo (Santaulària, 2008: 85).

Algunas novelas negras posteriores a la Segunda Guerra Mundial	
Mickey Spillane	*I, The Jury* (1947)
Georges Simenon	*Mon Ami Maigret* (1948) *Maigret aux Assises* (1961)
Léo Malet	*Brouillard au pont de Tolbiac* (1958)
Ross MacDonald	*The Doomsters* (1958)
Robert B. Parker	*Tierra prometida* (*Promised Land*, 1976)
Lawrence Block	*When the Sacred Ginmill Closes* (1980)
Loren D. Estleman	*Motor City Blue* (1980)
Philip Kerr	*Violetas de marzo* (*March Violets*, 1980)
Norman Mailer	*Tough Guys Don't Dance* (1984)
Ian Rankin	*Knots and Crosses* (1987)
James Ellroy	*La Dalia Negra* (*The Black Dahlia*, 1987) *Los Ángeles al desnudo* (*L.A. Confidential*, 1990)
Michael Dibdin	*Ratking* (1988)
Denis Lehane	*Un trago antes de la guerra* (*A Drink before the War*, 1994)
David Peace	*Nineteen Seventy-Seven* (2000)
George Pelecanos	*Right as Rain* (2001)
Benjamin Black (seudónimo de John Banville)	*El secreto de Christine* (*Christine Falls*, 2006)

Las mujeres detectives también usan pistolas

Antes mencioné que una de las críticas a la novela negra "clásica" (la llamada *hard-boiled*) había sido la preferencia por figuras masculinas "rudas" que en mayor o menor medida se enfrentan a la corrupción desde una ética individual, construida en oposición a cierta representación femenina, encarnada en mujeres bellas, perversas, ambiciosas, manipuladoras, en resumidas cuentas, "fatales".

Una de las respuestas a esta construcción de la masculinidad/feminidad fue la creación de detectives mujeres.[48] Santaulària sitúa los inicios de esta narrativa, a la cual denomina "feminista", en 1972, con la publicación de *An Unsuitable Job for a Woman* de P. D. James, la cual es protagonizada por la investigadora Cordelia Gray (que será protagonista en una novela posterior: *The Skull Beneath the Skin*, 1982). Grey es tímida, insegura y poco

sofisticada, es decir, no coincide con la imagen prototípica del investigador privado del *hard-boiled*: rudo, violento, valiente y desarraigado (Santaulàuria, 2008: 90). Su fortaleza se asienta en otros atributos, como la inteligencia y la empatía, que no restan ni valor ni coraje a sus protagonistas. Esta entrada de la mujer al mundo de la detección profesional abrirá el camino para la creación de detectives privadas de armas tomar, mediante quienes se realiza una severa crítica a las sociedades machistas y patriarcales donde ellas tienen que desarrollar su trabajo con muchas más dificultades debido al fuerte sexismo que las rodea, como sucede con las novelas de Sue Grafton, Sara Paretsky o Sarah Dunant (Santaulària, 2008: 91). Todas se asemejan en la caracterización de sus detectives: se trata de mujeres que trabajan en profesiones que son consideradas "masculinas". Estas detectives comparten algunas características con los detectives privados del *hard-boiled*: se mueven con facilidad por la ciudad, son independientes, no tienen familia, son eficientes y entregadas a sus trabajos. Pero también proponen una identidad femenina fuerte, muchas veces alejada de la imagen domesticada o sexualizada de la mujer: son conscientes de sus cuerpos, con los cuales mantienen una relación muchas veces conflictiva; son sexualmente activas y desafían las "normas sociales" que pretenden regular su conducta (92). Además, en muchas de estas novelas (por ejemplo, en *S de silencio* [*S is for Silence*] de Sue Grafton) se pone en evidencia, en términos de conflicto y crítica, la diferencia entre las expectativas convencionales y normativas de lo que se espera que sea una mujer, contra una mirada radical y crítica que busca romper con esas expectativas (Evans, 2009: 111). Estas escritoras forman parte de una generación que creció durante las transformaciones culturales de la década de 1960; todas ellas comparten la idea de que la mujer debe ser capaz de llevar una vida independiente y poder escapar, así, del "encarcelamiento" doméstico que consideran sufrieron generaciones previas que no tuvieron la posibilidad de elegir una vida propia (111-112).

Tomemos por ejemplo el caso de la detective Victoria Washawski, protagonista de la serie escrita por Sarah Paretsky, la cual se inserta en la tradición del *hard-boiled* iniciada por Hammett y Chandler.[49] Se trata de una detective privada que trabaja en Chicago y se enfrenta con crímenes cuyos responsables finales son las elites económicas, los políticos

deshonestos, la corrupción o ineptitud policiacas; en estas novelas se realiza una crítica a los medios de comunicación, por lo general coludidos con grupos en el poder.

Sin embargo, se distancia de sus predecesores en la postura frente a los roles de género impuestos por la sociedad patriarcal estadounidense, reforzados por la representación de la mujer en el *hard-boiled* clásico. De hecho, la autora indica que su intención era negociar un desplazamiento del protagonista masculino de la novela *hard-boiled* hacia una protagonista mujer, sin por ello hacer una copia en femenino de Marlowe, la cual fuera capaz de proponer una mirada propia que lograra escapar, al mismo tiempo, de una parodia de la femineidad (Paradis, 2001: 86). Por medio de la creación de una detective privada mujer, Paretsky busca presentar una "moral femenina" contrapuesta al código moral masculino del *hard-boiled* tradicional.

En la primera novela de la serie, *Indemnity Only* (1982), se aprecia claramente su crítica al sistema patriarcal, pues en ella se pone en juego lo "inapropiada" que es la profesión de Victoria, quien encuentra resistencias por todas partes: Bobby Mallory, un policía amigo de la familia la mira con condescendencia, la llama Vicky y le dice que está jugando al detective; su pareja del momento, Ralph Devereux, se niega a aceptar su profesión; incluso el cliente, Andrew McGraw, se desconcierta al inicio de la novela al darse cuenta de que V.I. es la detective, no la recepcionista o su ayudante (como sucede en el *hard-boiled* clásico). En términos de roles de género, Washawski se construye en oposición al modelo femenino del ama de casa: en sus hábitos privados hace todo lo contario a lo que la cultura tradicional estadounidense "espera de una mujer": los platos sucios se acumulan en el fregadero, su departamento está desordenado, la ropa usada se encuentra tirada, es sexualmente activa, dedicada en cuerpo y alma a un trabajo que no es apropiado para ella, etcétera.

La manera en la que Paretsky, a través de su detective, se enfrenta al sistema masculino también ha sido reproducida por otras escritoras como Sue Grafton o Liza Cody. Se trata de una postura militante que entra en tensión con las distintas normas que la sociedad en la que crecieron (los 60 y los 70) imponen a la mujer y su comportamiento; en este sentido, entran en conflicto constante con esa imagen de la feminidad. En la década de

1990 se desarrolla otra corriente, llamada *tart noir* en donde se defiende una representación "femenina y sexualizada" de la mujer: detectives que se definen como mujeres fatales, valientes, independientes, que dictan sus propias reglas, combaten criminales y policías corruptos vestidas a la última moda y con tacones de aguja.[50] Estas obras

> esgrimen un discurso que recoge las tendencias liberales de corrientes feministas anteriores pero que también defiende y, de hecho, se aprovecha de nociones tradicionales de la feminidad, sobre todo las que hacen referencia al cuerpo de la mujer. […] las heroínas del *tart noir* son conscientes del poder erótico del cuerpo femenino y lo utilizan para sus propósitos. (Santaulària, 2008: 97)

Evans señala que a pesar de la defensa que muchas de estas escritoras hacen de la condición femenina, siguen compartiendo algunas características con los detectives del *hard-boiled* clásico de las décadas de los 30 y 40, sobre todo en la idea de una moral individual que diferencia al detective del mundo corrupto contra el cual lucha: las detectives de las novelas de Paretsky o Grafton, al igual que Spade o Marlowe, están determinadas a tomar acción contra actos delictivos individuales. Estas mujeres se transforman de "ángeles del hogar" en "ángeles exterminadores", que defienden un código ético de cierta forma similar al de sus predecesores (2009: 112). Es decir, sigue manteniéndose un fuerte individualismo que niega la posibilidad de la existencia de una acción colectiva capaz de combatir el crimen. En esta representación del "héroe" (o "heroína"), se puede ver una dicotomía en la cual la sociedad, por lo general negativa, sólo puede ser enfrentada a partir de una moral individual. Con esto pareciera implicarse que la sociedad, en tanto comunidad, está destinada al fracaso y la corrupción, pues es este mismo orden social el que por lo general motiva al crimen (ya sea por ambición de poder o por avaricia).

Algunas novelas negras protagonizadas por mujeres detectives	
P. D. James	*An Unsuitable Job for a Woman* (1972) *The Skull Beneath the Skin* (1982)
Marcia Muller	*Edwin of the Iron Shoes* (1977) *Vanishing Point* (2006)
Sue Grafton	*"A" de adulterio* (*"A" is for Alibi*, 1982)
Liza Cody	*Bad Company* (1982)
Sara Paretsky	*Indemnity Only* (1982) *Blacklist* (2003)
Katherine V. Forrest	*Amateur City* (1984)
Susan Hill	*The Various Haunts of Men* (2004)
Gillian Flynn	*Heridas abiertas* (*Sharp Objects*, 2006)
Tana French	*El silencio del bosque* (*In the Woods*, 2007)

Detectives afroamericanos y minorías étnicas

Como vimos anteriormente, el detective privado del *hard-boiled* clásico (hombre, blanco y heterosexual) se construye en oposición a una representación sexista de la mujer que fue cuestionada posteriormente por novelistas, por lo general escritoras, que utilizaron como protagonistas a mujeres detectives. Algo similar sucedió con ese "otro" racializado que muchas veces aparece como criminal o cobarde en estas novelas en el *hard-boiled* clásico.

Uno de los primeros cuestionamientos a la representación del detective-héroe como un hombre blanco fue hecho por autores afroamericanos, entre los que destacan Chester Himes (1909-1984) y posteriormente Walter Mosley (1952). En sus novelas, el crimen y el proceso de detección están vehiculados a realizar una fuerte crítica al racismo estructural que permea la sociedad estadounidense. A esta variante del subgénero se le conoce con el término de *black noir* (Santaulària, 2008: 95).

Chester Himes es considerado uno de los pioneros de esta variante del subgénero, al centrar el problema de la detección y el crimen en el racismo. Los protagonistas de sus novelas, publicadas hacia fines de la década de 1950 y durante 1960, son dos policías afroamericanos —Grave Digger Jones (Sepulturero Jones) y Coffin Ed Johnson (Ataúd Johnson)— que pertenecen al departamento de policía de Nueva York en un Harlem devastado por la violencia racial. Esto establece ya una primera diferencia

con respecto del protagonista del *hard boiled* clásico: no se trata de un detective privado blanco, sino de dos miembros afroamericanos del departamento de la policía.[51] Por su condición "racial", ocupan un lugar marginal dentro de esta institución, lo que hace que se encuentren en constante tensión con la burocracia de los aparatos de Estado y la ley e, incluso, que muchas veces no sigan los procedimientos institucionales para resolver los casos criminales. También por su condición marginal y el entorno en donde crecieron y viven, son personajes violentos, incluso a veces racistas, llenos de rabia e impotencia.

Esta caracterización pone de manifiesto la problemática inherente al subgénero desde el *hard-boiled* clásico: por un lado, la novela propone una crítica del sistema social pero, por otro, reafirma algunos elementos propios de ese sistema, como el racismo, el machismo y el individualismo. En el caso de Coffin Ed y Grave Digger, la contradicción vital de su condición radica en no poder salir o trascender las condiciones materiales y raciales de opresión y discriminación que operan en su entorno: la ley que ellos mismos representan como policías forma parte de un sistema más amplio que promueve y mantiene las relaciones de diferenciación racial en términos de dominación-subordinación. No hay manera de escapar (ni esperanza para hacerlo); esto provoca que ambos detectives se sientan impotentes e incapaces de ejercer su voluntad y sus acciones, salvo a través de actos de ira o rabia a veces descontrolada. En estas novelas, la crítica enfática al racismo se efectúa sin postular la victimización de las comunidades afroamericanas de Harlem: también en ella hay criminales y son tan malos como cualquier otro criminal. Esta "representación negativa" hizo que muchos activistas proderechos de los afroamericanos criticaran a Himes, al considerar que daba una visión perniciosa de ellos, lo cual podía servir para reforzar su discriminación. En términos actuales, se trata de novelas "políticamente incorrectas", pues no dan "imágenes positivas" de los habitantes de Harlem, ni a nivel de la comunidad, ni a través de los detectives-protagonistas. La crítica se realiza al poner de manifiesto que la violencia ejercida es producto de un sistema más amplio y profundo, que es esencialmente racista; este racismo estructural es el culpable, al fin de cuentas, de que esa violencia exista.

Las novelas de Himes funcionan entonces como la expresión, en el

espacio ficcional, de la violencia racial que estructura y sostiene las relaciones de poder de la sociedad estadounidense. En ese sentido, se vuelven mecanismos de crítica social, al operar "negativamente", es decir, sin afirmar valores inherentes a las comunidades afroamericanas ni dar solución alguna a su marginación. Más bien, el mundo en donde se desenvuelven los personajes de Himes cuestiona el ideal integracionista (demasiado optimista) que surge en la *intelligentsia* liberal de la década de los sesenta en Estados Unidos, que vislumbraba la posibilidad de la "integración racial" a la vuelta de la esquina. Se trata de una respuesta burlona, satírica y pesimista a ese optimismo. El Harlem representado en estas novelas no es el de una imagen tranquilizadora para dejar en paz a las conciencias liberales, sino un lugar que amenaza a cada instante con explotar produciendo consecuencias catastróficas.

A la novela negra afroamericana le siguieron varias otras centradas en mostrar los problemas que viven las distintas comunidades étnicas en Estados Unidos. En todas ellas se ofrece una severa crítica al sistema (sobre todo al Estado y al racismo estructural de la sociedad), que se presenta como el causante de las deficiencias (criminalidad, pobreza, prostitución, etc.) de los barrios marginales de las cuales se alimenta para reforzar el discurso racista y xenófobo. En algunos casos, además de esta crítica, se busca dar una imagen positiva de las comunidades minoritarias, como sucede en el caso de Tony Hillerman y la serie de novelas protagonizada por los policías navajos Joe Leaphorn y Jim Chee. En otros, se sigue un camino similar al abierto por Himes, en donde nadie sale bien parado. En todas ellas, se ponen de manifiesto las tensiones provocadas en sociedades pluriétnicas y pluriculturales, como la estadounidense, para enfatizar que los problemas de racismo, lejos de haberse disuelto, se presentan en diversas formas, unas visibles, otras soterradas, que cuestionan la idea de un país integrado racialmente.

Algunas novelas negras afroamericanas	
Chester Himes	*Por amor a Imabelle* (*For Love of Imabelle*, 1957)
Ernest Tidyman	*Shaft* (1970)
Walter Mosley	*El demonio vestido de azul* (*Devil in a Blue Dress*, 1990)
Gar Anthony Haywood	*Fear of the Dark* (1989)
James Sallis	*The Long Legged Fly* (1992)
Valerie Wilson Wesley	*When Death Comes Stealing* (1990)
Barbara Neely	*Blanche on the Lam* (1992)

A modo de cierre (y apertura)

Hemos llegado al final de este libro, en el cual se ha propuesto un recorrido sobre los inicios y desarrollo de la narrativa de detección, cuya definición más general implica la existencia de un proceso de investigación realizado por un detective (que puede ser *amateur*, privado o pertenecer a las instituciones policiacas). Se trata de una narrativa que tuvo un éxito inmediato en los públicos lectores, lo que fue permitiendo, con el paso del tiempo, que surgiera un género con fórmulas reconocibles y un nicho de lectores interesados por nuevas propuestas. Esta popularidad fue incrementándose a lo largo del siglo XX, gracias a la expansión e internacionalización de los mercados editoriales, pero también a la transmedialización del género, ya que el cine y posteriormente la televisión han jugado un papel muy importante en su expansión y desarrollo.

Es innegable que durante el siglo XXI el género se ha vuelto muy popular. Prácticamente todas las editoriales importantes tienen una colección dedicada a narrativas sobre el crimen. En los últimos quince años, además, la producción de series televisivas de alta calidad en diferentes latitudes (Estados Unidos, Reino Unido y países nórdicos) ha dado nuevos impulsos al género. Para resumir su estado en el mundo contemporáneo, Isabel Santaulària propone tres características generales:

1. Las tradiciones anteriores se mantienen vivas, tanto en reediciones de los “clásicos” como en nuevas novelas que se escriben siguiendo las “fórmulas anteriores” (2008: 94), siempre con cambios y algunos elementos de hibridación con otros géneros o subgéneros.
2. Aparecen nuevos subgéneros —en muchas ocasiones se combinan elementos de diferentes subgéneros o de tradiciones genéricas— desarrollados a su vez en distintos medios (2008: 94).
3. En general adoptan un tono más sombrío y ofrecen una representación de las sociedades contemporáneas poco reconfortante, para mostrar los aspectos más sórdidos del tejido social. En gran parte de la narrativa de detección actual se diluye la distinción maniqueísta entre buenos y malos, el mundo es percibido como un lugar hostil, dislocado y vacío, donde los males sociales se vuelven endémicos y las instituciones son

> corruptas o se mueven por intereses personales. Sin embargo, a pesar del panorama oscuro que pintan estas narrativas, el mensaje final suele ser conservador: "El detective, de hecho, se convierte en representante del 'hombre de a pie' y, por lo tanto, en portavoz del segmento social por el que vale la pena luchar: la gente corriente y moliente que trabaja duro para sobrevivir y, aunque proclive a pequeñas infamias, es, esencialmente, buena" (2008: 95).

Con respecto a la creación de nuevos subgéneros, podemos identificar dos que se han hecho muy populares: la narrativa centrada en el criminal y la dedicada al procedimiento policial. En la narrativa sobre el criminal, el proceso de investigación ocupa un lugar secundario, y la historia se centra más bien en el criminal, el crimen o sus efectos en la comunidad o en la vida privada de las personas relacionadas con el caso (incluyendo, a veces, al mismo detective). Se da mayor importancia a la caracterización del personaje (se trata de novelas más psicológicas), así como a su "complejidad y densidad moral" (Santaulària, 2008: 86).

Novelas centradas en el criminal	
Jim Thompson	*El demonio bajo la piel* (*The Killer Inside Me*, 1952)
Patricia Highsmith	*El talentoso Sr. Ripley* (*The Talented Mr Ripley*, 1956)
Robert Bloch	*Psicosis* (*Psycho*, 1959)
Ruth Rendell	*A Judgement in Stone* (1977) *A Dark-adapted Eye* (firmada como Barbara Vine, 1986)
Shane Stevens	*Por causa de locura* (*By Reason of Insanity*, 1979)
Thomas Harris	*El dragón rojo* (*Red Dragon*, 1981) *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1988)
James Ellroy	*Killer on the Road* (1986)
Bret Easton Ellis	*American Psycho* (1991)

Por otro lado, la narrativa de procedimiento policial se centra en describir los conflictos de la institución que se encarga de perseguir el crimen: la policía. La investigación del crimen es llevada a cabo por agentes policiales y, por lo tanto, se caracteriza por la descripción de sus métodos, el día a día de las comisarías (y los conflictos internos), la vida de los policías, etc. En este tipo de novelas suele haber un cuestionamiento sobre la ley y los individuos que la representan: por lo general ponen en tensión tres formas de representar esta ley al interior de la misma institución: el burócrata

mediocre, el detective que tiene un código ético (heredero en este sentido del detective clásico y del *hard-boiled*) y el policía corrupto (Santaulària, 2008: 87).

Algunas novelas de procedimiento policial	
Ed McBain	*Cop Hater* (1956)
Patricia Cornwell	*Un ambiente extraño* (*Unnatural Exposure*, 1997)
Lee Burke	*El huracán* (*The Tin Roof Blowdown*, 2007)
Joseph Wambaugh	*Hollywood Station* (2006)
Ian Rankin	*Nombrar a los muertos* (*The Naming of the Dead*, 2006)

Con respecto al "cruce de géneros", ha habido producciones diversas y sumamente interesantes. Ya se mencionó el *thriller* (muy cercano por su temática), pero también ha habido hibridación con la ciencia ficción, como en la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o más recientemente en la novela *La ciudad y la ciudad* (*The City and the City*, 2009) de China Miéville. También con la novela histórica, que ha tenido una amplia producción editorial, con autores como Ellis Peters, Anne Perry, Umberto Eco, Lindsey Davis, entre otros.

La internacionalización del género ha sido también un fenómeno característico desde mediados del siglo pasado. El modelo (y las fórmulas) de este tipo de narrativas, primero de enigma y posteriormente negra, han sido adoptadas y adaptadas por tradiciones literarias y culturales distintas. En América Latina y España surge el llamado "neopolicial" a partir de la década de 1980, con apropiaciones sugerentes de las culturas locales a la fórmula clásica del *hard-boiled*. Esta narrativa se ha caracterizado por proponer una crítica social de las instituciones locales y suele cuestionar las prácticas y crímenes del Estado (Cuba, Argentina, Chile), o la descomposición social producto de las políticas neoliberales y la internacionalización del crimen organizado (México, Colombia, Brasil).

España y América Latina	
Rafael Bernal (México)	*Complot mongol* (1969)
Oswaldo Soriano (Argentina)	*Triste, solitario y final* (1973)
Paco Ignacio Taibo II (México)	*Días de combate* (1976)
Manuel Vázquez Montalbán (España)	*Los mares del sur* (1979)
Oswaldo Soriano (Argentina)	*Cuarteles de invierno* (1980)
Eduardo Mendoza (España)	*El laberinto de las aceitunas* (1982)
Mempo Giardinelli (Argentina)	*Luna caliente* (1983)
Andreu Martín (España)	*Barcelona connection* (1988)
Rubem Fonseca (Brasil)	*Agosto* (1989)
Roberto Ampuero (Chile)	*Boleros en la Habana* (1994)
Juan Madrid (España)	*Cuentas pendientes* (1995)
Enrique Serna (México)	*El miedo a los animales* (1996)
Alicia Giménez Bartlett (España)	*Ritos de muerte* (1996)
Leonardo Padura (Cuba)	*Paisaje de Otoño* (1998)
Ramón Díaz Eterovic (Chile)	*Los siete hijos de Simenon* (2000)
Raúl Argemí (Argentina)	*Penúltimo nombre de guerra* (2004)
Juan Hernández Luna (México)	*Cadáver de ciudad*
Cristina Fallarás (España)	*Las niñas perdidas* (2011)
Guillermo Saccomanno (Argentina)	*Cámara Gesell* (2012)

Otra región que ha sido rica en la producción de narrativas de detección y que goza de un reconocimiento internacional fuerte es la de los países escandinavos, donde se pone de manifiesto la violencia soterrada (racismo, violencia de género, crímenes del pasado, corrupción institucional) de sociedades supuestamente civilizadas y democráticas.

Países escandinavos	
Maj Sjöwall y Per Wahlöö (Suecia)	*Roseanna* (1965)
Henning Mankell (Suecia)	*Asesinos sin rostro* (*Mördare utan ansikte*, 1991)
Karin Fossum (Noruega)	*El ojo de Eva* (*Evas Øye*, 1995)
Jo NesbØ (Noruega)	*El murciélago* (*Flaggermusmannen*, 1997)
Arnaldur Indridason (Islandia)	*La mujer de verde* (*Grafarbögn*, 2001)
Stieg Larsson (Suecia)	*Los hombres que no amaban a las mujeres* (*Män som hatar kvinnor*, 2005)
Khell Ola Dahl (Noruega)	*La muerte en una noche de verano* (2006)
Liza Marklund (Suecia)	*Dinamita* (*Sprängaren*, 2010)

Es indudable que la narrativa de detectives seguirá produciéndose, en algunos casos, explotando el éxito comercial en la reproducción de

fórmulas que irán agotando el modelo. En otros, se seguirá proponiendo formas distintas de enfrentar los crímenes que atraviesan el orden social, lo cual también abre la posibilidad de interrogarnos, desde la ficción, sobre el mal que nos acecha. Las narrativas sobre el crimen y las centradas en el proceso de detección nos permiten así establecer vínculos directos con los afectos (miedos y temores) de nuestras sociedades actuales. Pero también nos permiten volver los ojos hacia el pasado para poner en perspectiva los presentes aciagos. Como pudo observarse a lo largo de estas páginas, nuestras sociedades, por lo menos desde la segunda modernidad, han proyectado sus angustias y temores hacia la muerte de distintas maneras. Los géneros populares han sido, en este sentido, un mecanismo fundamental para la interrogación, pero también para la creación de imaginarios que palian y refuerzan los escenarios más terribles y las angustias más profundas que nos acechan.

Ejercicios

1. Lee la novela *Red Harvest* (*Cosecha Roja*) de Dashiell Hammett a la luz del análisis de Andrew Pepper (reproducido a continuación), y escribe una reflexión que considere las siguientes preguntas:

¿Qué sentido tiene, en la interpretación de Pepper, que la novela sea más "gramsciana" que "marxista"?

¿Cuál es la relación que establece el detective con el Estado, y, en ese sentido, qué función tiene la "ética personal" del detective con respecto de lo que sucede en la novela?

¿Qué implicaciones éticas e ideológicas tiene el final de la novela?

¿Cómo describirías el estilo de la novela y cuál sería el vínculo de este estilo con respecto de sus implicaciones éticas e ideológicas?

"El género *hard-boiled*" [52]

[…] La disposición de la novela *hard-boiled*, especialmente en las manos de escritores como Hammett […], para representar el soborno y la corrupción en el centro de la vida política y económica estadounidense ha llevado a algunos, erróneamente desde mi punto de vista, a caracterizarla como marxista o al menos como "un vehículo importante de crítica social" (Worpole, 1983: 43). Ciertamente, Hammett y McCoy toman de Marx la crítica hacia el capitalismo, pero con un reconocimiento de que el Estado, en todos sus múltiples y contradictorios disfraces, no es sólo "un comité para administrar los asuntos comunes de toda la burguesía" (Marx, 2002: 5). Esto puede estar alejado de la aseveración de Weber de que la burocracia —o los "sistemas de administración jerárquicamente organizados"— es "capaz de conseguir el más alto grado de eficacia y es… el medio más racional de ejercer autoridad sobre los seres humanos" (Weber, 1978: 223), pero, como demuestra *Cosecha Roja* de Hammett (1929), la sociedad civil no puede sostenerse en la ausencia de un Estado fuerte, funcional y, en el análisis final, el operativo del *hard-boiled* debe actuar de acuerdo con los intereses del Estado y de la ley (véase Horsley, 2005: 166-7). En este sentido, la novela criminal *hard-boiled*, al menos una como *Cosecha Roja*, es más gramsciana que marxista y es primordial hacer una pausa para establecer la distinción. Para comenzar, Antonio Gramsci, filósofo socialista encarcelado por el régimen fascista de Mussolini en 1926, reconocía —más que Marx— las múltiples funciones del Estado y sus "frecuentes operaciones contradictorias" (Lloyd y Thomas, 1998: 21). Efectivamente puede decirse que, para Gramsci, el Estado es mejor entendido como un sitio donde bloques de poder conflictivos colisionan y se disputan una posición. Sus capacidades coercitivas —el Estado como policía o "Stato-carabinieri" (Gramsci, 1971: 261)— son

invocadas cuando su autoridad o sus límites son directamente amenazados salvo en su formación ampliada o ética, con lo cual el Estado es equivalente a "sociedad política + sociedad civil" o "hegemonía protegida por la armadura de la coerción" (1971: 263), y debe funcionar tanto por consentimiento como por la fuerza.

Al comienzo de *Cosecha Roja*, una huelga de mineros ha sido cesada con el apoyo de la guardia nacional, elementos del ejército y pistoleros privados que, subsecuentemente, han tomado la ciudad. Lo que sigue es similar a una guerra violenta de posición gramsciana, en tanto que líderes conflictivos de bandas criminales luchan por controlar Personville, a pesar de que crucialmente, como con Gramsci, "la máxima unidad de la formación del Estado como un instrumento de dominio de clases" es ratificada (Lloyd y Thomas, 1998: 21). Ciertamente, esto es porque los líderes de las bandas siguen una agenda "radical individualista" y de este modo operan "sin la autorización formal del Estado" que, comparados con Elihu Willsson, el prominente hombre de negocios de la ciudad, son masacrados muy fácilmente (Freedman y Kendrick, 1991: 211). El detective solitario y regordete de Hammett —conocido simplemente como el Continental Op—, contratado por Willsson de la Agencia Continental de Detectives, hace que se confronten los líderes de las bandas criminales los unos a los otros en un esfuerzo por imponer la ley. Sus esfuerzos derivan perversamente en una orgía de masacre violenta (Heise, 2005: 491). En tanto que al Op le han pagado para hacer un trabajo —eliminar de la ciudad a sus "estafadores y trabajadores" (Hammett, 1999: 38)— y opera consecuentemente con la autorización total de la figura más poderosa de la ciudad, sería erróneo verlo como autónomo. Más bien, como una parte dispuesta *e* indispuesta de lo que Gramsci nombra como el Estado ampliado o ético, su rol implica tanto vigilancia policial explícita como hacer "más fácil a los soldados de cuello blanco consolidarse mientras todo está desorganizado" (Hammett, 1999: 176). Esta frase oximorónica —soldado de cuello blanco— indica, yo argumentaría, el compromiso incómodo y parcial de Op con el tipo de sociedad civil que sólo el Estado puede proteger. Su rol es mejor comprendido no como un justiciero auspiciado por el Estado que despiadadamente se deshace de los enemigos del Estado industrial-capitalista a voluntad, ni tampoco como un simpatizante voluntario prosindicatos que actúa con las mejores intenciones para las clases obreras, sino más bien como alguien que se mueve dentro y fuera de posiciones de subjetividad que refuerzan la autoridad del Estado y que, al mismo tiempo, lo debilitan desde adentro. (Pepper en Rzepka, "The 'Hard-boiled' Genre" (2010: 144-145).

Bibliografía citada en el fragmento

Freedman, Carl y Kendrick, Christopher. (1991). "Forms of Labor in Dashiell Hammett's *Red Harvest*," *PMLA*, 106: 2.

Gramsci, Antonio. (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Ed. Quentin Hoare and Geoffrey Nowell- Smith. London: Lawrence & Wishart.

Hammett, Dashiell. (1999). *Complete Novels*. New York: Library of America.

Heise, Thomas. (2005). "'Going Blood-Simple like the Natives': Contagious Urban Spaces and Modern Power in Dashiell Hammett's *Red Harvest*," *Modern Fiction Studies*, 51: 3.

Horsley, Lee. (2005). *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Lloyd, David y Paul Thomas. (1998). *Culture and the State*. London: Routledge.

Marx, Karl. (2002). *Communist Manifesto*. London: Penguin.

Weber, Max (1978). *Economy and Society* I, Ed. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley: University of California Press.
Worpole, Ken. (1983). *Dockers and Detectives*. London: Verso.

---

2. Compara la representación y función de los personajes femeninos en una novela de Raymond Chandler y en una de Sarah Paretsky o Sue Grafton. Escribe un ensayo en donde reflexiones sobre el papel que las mujeres juegan en ambas novelas. Asimismo, establece una comparación entre la figura del detective y su vínculo con las relaciones de género.

3. Lee "The Murders in the Rue Morgue" ("Los crímenes de la calle Morgue") de Edgar A. Poe, el inicio de la novela *The Moonstone* (*La piedra lunar*) de Wilkie Collins y el relato *The Sign of Four* (*El signo de los cuatro*) de Arthur Conan Doyle. ¿Qué relaciones implícitas o explícitas mantienen con el colonialismo británico? Presta atención a los atributos y caracterizaciones que hacen de los extranjeros y/o de las "fuerzas" (criminales) que producen el mal.

4. Lee la novela *Los círculos azules* (*Les cercles bleus*) de Fred Vargas e identifica los rasgos que la insertan en la tradición genérica de la narrativa de detección. ¿Qué elementos mantiene de la novela de enigma? ¿Qué elementos del subgénero negro se incluyen? Justifica tus respuestas.

Notas

1. "To say that crime fiction is fiction about crime is not only tautological, it also raises a host of problems, beginning with the definitions of "crime" and "fiction." Do all stories in which crimes are featured qualify? Incest and patricide and infanticide are crimes, but not many theorists of the genre would argue for reading *Oedipus* or *Medea* mainly as characters in a work of crime fiction. […] Transgressions alone do not crime fiction make. Sin does not rate, generally, or violent or even illegal acts, per se, but the degree to which their illegality features in the plot. […] In crime fiction, the state penal code matters more than the Ten Commandments, and the threat of arrest and punishment more than the prospect of hell" (Rzepka, 2010:1).

2. Véanse Chandler, "An Introduction to Genre Theory" (2000); Derrida, "La loi du genre" (1980); Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1987); Rolling, "Naturaleza, convención y teoría del género" (1981); Schaeffer, *¿Qué es un género literario?* (2006); Vital, *Quince hipótesis sobre los géneros* (2012).

3. "a structure of narrative or dramatic conventions employed in a great number of individual works" (Cawelti, 1977: 5; traducción de la autora).

4. Traducción de la autora.

5. Tomado a su vez de Anne-Cranny-Francis, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction* (1990).

6. Utilizo la traducción que hizo Silvia Hopenhayn del texto, en una versión que puede encontrarse en es.scribd.com/doc/66903301/Todorov-Tipologia-de-la-novela-policial.

7. Para esta clasificación, Colmeiro se basa en los cuatro tipos básicos de estructuras narrativas o "mitos" propuestos por Northop Frye en Anatomía de la crítica (*Anatomy of Criticism*). Estas formas son la comedia (*comedy*), el romance (*romance*), la tragedia (*tragedy*) y la ironía (*irony*).

8. La novela de enigma clásica ha sido denominada también novela problema (*roman-problème*), *clue-puzzle novel* y *whodunit*, todos nombres que hacen referencia al interés por descubrir al culpable del crimen a partir de pistas que se recolectan a lo largo de la narración.

9. En los capítulos 2 y 3 se abordarán las implicaciones ideológicas de la utilización de este tipo de espacios en el relato de enigma.

10. Mantengo este término acuñado por Todorov (y la tradición crítica francesa sobre el género) por su alcance en el ámbito hispánico. Cabe aclarar que esta etiqueta genérica tiene su origen en el mundo editorial: en 1945 la editorial Gallimard lanza la *Série Noire* a cargo de Marcel Duhamel, en cuyos inicios se hicieron traducciones de las principales novelas del *hard-boiled* estadounidense. "[…] el adjetivo '*noir*' pasó a describir, en el cine y en la literatura, aquellas historias donde el suspenso y el crimen suscitaban la tensión dramática, denominación que se extendió al ámbito hispánico, 'novela negra' y 'cine negro', mientras que en inglés, si bien permaneció la etiqueta '*hard-boiled*' para la literatura, el término *film noir* se adoptó para el drama criminal hollywoodense" (Vizcarra, 2015: 17).

11. Cabe aclarar aquí que, aunque la narración se enuncie en pasado, el desarrollo de la intriga mantiene la sensación de que los acontecimientos ocurren en el presente de la narración.

12. "The detective in this kind of story […] is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world. […]. He is a relatively poor man, or

he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks, that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness. The story is his adventure in search of a hidden truth, and it would be no adventure if it did not happen to a man fit for adventure. He has a range of awareness that startles you, but it belongs to him by right, because it belongs to the world he lives in" (Chandler, 1964: 198-99).

13. En novelas posteriores, el detective puede pertenecer también al cuerpo policiaco, pero mantiene los mismos rasgos del detective privado: a menudo es un *outsider* y se rige por su propio código; podría decirse que, aunque pertenece a la institución del mantenimiento del orden *par excellence*, suele ser antiinstitucional. La diferencia de la novela negra cuyo protagonista es un detective con respecto del subgénero conocido como "procedimiento policiaco" es que en este último lo que importa es el cuerpo policial en general y los problemas que aparecen en la institución en términos de las relaciones entre los sujetos que la integran, como sucede, por ejemplo, con la serie *Los vigilantes (The Wire*, 2002-2008) o con la miniserie Principal sospechoso (*Prime Suspect*, 1991-2006).

14. Este término fue acuñado por Raymond Williams, quien lo propone para identificar "los significados y valores tal y como son vividos y sentidos activamente […], del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado. […] La idea de estructura de sentimiento puede relacionarse específicamente con las formas y convenciones […] que, en el arte y la literatura, se hallan a menudo entre las primeras indicaciones de que se está formando una nueva estructura […] a menudo en la forma de una perturbación o una modificación de las antiguas formas" (2009: 180-183). Al respecto, Alfonso Fierro señala que "la estructura de sentimiento de un determinado periodo histórico permite hacer visible el panorama de las múltiples fuerzas sociales que se mueven en distintas direcciones y desde distintas perspectivas. En este sentido, incluye formas heterogéneas, diversas e incluso opuestas de vivir el periodo y reflexionar sobre éste en el momento mismo en el que se está viviendo y experimentando, en el presente" (2013: 244).

15. "What had disappeared was the sense of God as the origin of moral unity of the social world" (Evans, 2009: 25; traducción de la autora). De hecho, Evans propone en su libro la idea de que la creación de la figura del detective sirve como sustituto de la figura de Dios, y el texto de la novela del relato detectivesco se convierte en el lugar donde los valores morales son interrogados, debatidos y, por lo menos en cierto sentido, confirmados (21).

16. El caso de *Caleb Willams* es de interés para detectar un cambio en la sensibilidad entre fines del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX con respecto a la figura del detective. Knight señala que hacia fines del XVIII, incluso un autor antisistema, como Godwin (uno de los primeros teóricos del "anarquismo razonable"), no puede imaginar a su detective como el portador de una verdad o como portador de un camino hacia la justicia, es decir, no puede considerar al detective como un personaje heroico. En esta época todavía no están dadas las condiciones para que la representación del detective en la ficción sobre el crimen sea el portador de una serie de valores capaces de reinstaurar un orden o hacer justicia (Knight, 2004: 12).

17. Las principales publicaciones periódicas donde aparecieron estas novelas, de forma seriada, fue *Bentley's Miscellany*; ahí se publicaron por entregas tanto *Oliver Twist* de Dickens como *Jack Sheppard*, quizás la más leída de estas novelas, ambas ilustradas por George Cruikshank.

18. A Dickens siempre le fascinó el crimen; de hecho, a principios de 1830 publica una serie de textos conocidos actualmente como los Sketches de Boz (*Sketches by Boz*) que, si bien no están enfocados en la vida criminal y los bajos fondos sino en la descripción de la ciudad, privilegian las atmósferas lúgubres o decadentes. Por su parte (y aunque no fue leída como una Newgate Novel)

Great Expectations, aborda la figura del criminal como un personaje complejo, que resulta ser el mentor de Pip. En esa novela se ponen en tela juicio la eficiencia y la noción misma de justicia, en relación con el sistema judicial inglés de la época (Agradezco a Aurora Piñero sus comentarios y observaciones, que me permitieron ampliar esta nota).

19. La sospecha hacia la ficción como un peligro para la moral ha sido recurrente: podemos identificar, desde Platón, esta mirada de recelo hacia los poetas y sus producciones, que pasa por los moralistas del XVI y continúa hasta el siglo XX, en donde las ficciones populares, el cine, la televisión y los videojuegos serán acusados de corromper el orden moral e influenciar negativamente a los receptores.

20. "Our laws are but of two classes; the one makes criminals, the other punishes them. I have suffered by the one – I am about to perish by the other… Seven years ago I was sent to the house of correction for an offence which I did not commit; I went thither, a boy who had never infringed a single law – I came forth, in a few weeks, a man who was prepared to break all laws! … your legislation made me what I am! and it now *destroys me, as it destroys thousands, for being what it made me!...* Let those whom the law protects consider it a protector; when did it ever protect *me*? When did it ever protect the poor man? The government of a state, the institutions of law, profess to provide for all those who 'obey.' Mark! A man hungers – do you feed him? He is naked – do you clothe him? If not, you break your covenant, you drive him back to the first law of nature, and you hang him, not because he is guilty, but because you have left him naked and starving!" (Bulwer-Lytton, 1998: 226).

21. Éstos son los argumentos que Bulwer-Lytton y Dickens proponen para defenderse de las críticas a sus novelas; fueron editados en los prólogos a las publicaciones impresas como libro.

22. "Los crímenes de la calle Morgue" (publicado en la *Grahams Magazine* en 1841), "El misterio de Marie Rogêt" (publicado por entregas en *Snowden's Ladies' Companion* entre 1842 y 1843) y "La carta robada" (en *The Gift: A Christmas and New Year's Present*, en 1845).

23. Aunque la narrativa gótica —cuya primera novela se publica en 1765— no pertenece al género detectivesco, fue fundamental para entender la formación de las narrativas sobre crimen durante el siglo XIX. Muchos de los temas y ambientes de la novela gótica se retomarán para describir la arquitectura, la ciudad o el paisaje, vistos como espacios de amenaza. De Poe a Conan Doyle (pensemos en los espacios nocturnos y lúgubres donde se desarrolla la trilogía Dupin o en *El sabueso de los Baskerville*), los ambientes derivados de la novela gótica estarán presentes en las ficciones detectivescas.

24. Unas de las primeras reflexiones de Poe sobre el cuento fueron publicadas en una reseña sobre *Twice-Told Tales*, de Hawthorne, en la *Graham's Magazine* en 1842. Si las leemos fuera de su contexto de producción (como generalmente ha sucedido), la tensión que atraviesa la literatura de Poe queda velada. Si bien en su argumentación el escritor norteamericano busca situar el cuento como una de las más altas formas de la literatura, es importante mostrar cómo su teoría no escapa de la lógica económica, pues Poe escribe este artículo como editor y promotor de la Graham's Magazine y por lo tanto también existe una estrategia mercadotécnica en esta defensa: situar la revista y sus contenidos en el mercado de las publicaciones periódicas de la costa este del país.

25. Al igual que con las novelas Newgate, su agrupación bajo la denominación de *sensation novels* es producto de la crítica periodística, una etiqueta que aparece en varias de las reseñas publicadas.

26. Esta novela fue publicada de manera seriada en la revista de Dickens *All the Year Round,* entre 1859 y 1860.

27. El desplazamiento del interés por el proceso de detección y ya no tanto por las hazañas de los criminales puede deberse a muchos factores, entre los cuales está la creación de la policía metropolitana en la década de 1840 y el *boom* de detectives privados que aparecen a partir de las

leyes que permiten el divorcio; su función era justamente desentrañar los secretos de las familias "decentes". En un nivel más social, el cambio también tiene que ver, siguiendo a Foucault, con la instauración de una sociedad disciplinaria (Pykett, 2003: 34).

28. "make[s] reality insipid and the routine of ordinary existence intolerable to the imagination" ("Our Female Sensation Novelists": 212; traducción de la autora).

29. Junto con el investigador privado, el detective-policía será un personaje fundamental en la ficción detectivesca del siglo XX. Podríamos decir que estos dos (y el detective *amateur*, en menor medida) serán los personajes que dominan el género. En la tradición francesa, además, el detective-policía ha jugado un papel importante desde el inspector Maigret de Simenon hasta Adamsberg de Fred Vargas.

30. Véase el capítulo 1 de este libro.

31. El propio Doyle reconoció la influencia de Poe y de Gaboriau, creando así una genealogía que será importante para la reconstrucción intraliteraria que se hará del género.

32. Para un acercamiento a la importancia de la serialidad en el relato detectivesco, véase Vizcarra, 2015b.

33. Chesterton publicó cinco libros de relatos protagonizados por el detective-sacerdote, entre 1911 y 1935.

34. *El asesinato de Roger Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926); *Asesinato en el Orient Express* (*Murder on the Orient Express*, 1934); *Diez negritos* (*Ten Little Niggers/And Then There Were*, 1939), entre otras.

35. Twenty Rules for Writing Detective Stories

The detective story is a game. It is more —it is a sporting event. And the author must play fair with the reader. He can no more resort to trickeries and deceptions and still retain his honesty than if he cheated in a bridge game. He must outwit the reader, and hold the reader's interest, through sheer ingenuity. For the writing of detective stories there are very definite laws—unwritten, perhaps, but none the less binding: and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them.

Herewith, then, is a sort of Credo, based partly on the practice of all the great writers of stories, and partly on the promptings of the honest author's inner conscience. To wit:

1. The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.

2. No wilful tricks or deceptions may be played on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself.

3. There must be no love interest in the story. To introduce amour is to clutter up a purely intellectual experience with irrelevant sentiment. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.

4. The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery, on a par with offering some one a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretenses.

5. The culprit must be determined by logical deductions—not by accident or coincidence or unmotivated confession. To solve a criminal problem in this latter fashion is like sending the reader on a deliberate wild-goose chase, and then telling him, after he has failed, that you had the object of his search up your sleeve all the time. Such an author is no better than a practical joker.

6. The detective novel must have a detective in it; and a detective is not a detective unless he detects. His function is to gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter; and if the detective does not reach his conclusions through an analysis of those clues, he has no more solved his problem than the schoolboy who gets his answer out of the back of the

arithmetic.

7. There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much pother for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded. Americans are essentially humane, and therefore a tiptop murder arouses their sense of vengeance and horror. They wish to bring the perpetrator to justice; and when "murder most foul, as in the best it is," has been committed, the chase is on with all the righteous enthusiasm of which the thrice gentle reader is capable.

8. The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic sèances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated ab initio.

9. There must be but one detective—that is, but one protagonist of deduction—one deus ex machine. To bring the minds of three or four, or sometimes a gang of detectives to bear on a problem is not only to disperse the interest and break the direct thread of logic, but to take an unfair advantage of the reader, who, at the outset, pits his mind against that of the detective and proceeds to do mental battle. If there is more than one detective the reader doesn't know who his co-deductor is. It's like making the reader run a race with a relay team.

10. The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story —that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest. For a writer to fasten the crime, in the final chapter, on a stranger or person who has played a wholly unimportant part in the tale, is to confess to his inability to match wits with the reader.

11. Servants—such as butlers, footmen, valets, game-keepers, cooks, and the like—must not be chosen by the author as the culprit. This is begging a noble question. It is a too easy solution. It is unsatisfactory, and makes the reader feel that his time has been wasted. The culprit must be a decidedly worth-while person—one that wouldn't ordinarily come under suspicion; for if the crime was the sordid work of a menial, the author would have had no business to embalm it in book-form.

12. There must be but one culprit, no matter how many murders are committed. The culprit may, of course, have a minor helper or co-plotter; but the entire onus must rest on one pair of shoulders: the entire indignation of the reader must be permitted to concentrate on a single black nature.

13. Secret societies, camorras, mafias, et al., have no place in a detective story. Here the author gets into adventure fiction and secret-service romance. A fascinating and truly beautiful murder is irremediably spoiled by any such wholesale culpability. To be sure, the murderer in a detective novel should be given a sporting chance, but it is going too far to grant him a secret society (with its ubiquitous havens, mass protection, etc.) to fall back on. No high-class, self-respecting murderer would want such odds in his jousting-bout with the police.

14. The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific. That is to say, pseudo-science and purely imaginative and speculative devices are not to be tolerated in the roman policier. For instance, the murder of a victim by a newly found element—a super-radium, let us say—is not a legitimate problem. Nor may a rare and unknown drug, which has its existence only in the author's imagination, be administered. A detective-story writer must limit himself, toxicologically speaking, to the pharmacopoeia. Once an author soars into the realm of fantasy, in the Jules Verne manner, he is outside the bounds of detective fiction, cavorting in the uncharted reaches of adventure.

15. The truth of the problem must at all times be apparent—provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation for the crime, should reread the

book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face—that all the clues really pointed to the culprit—and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter. That the clever reader does often thus solve the problem goes without saying. And one of my basic theories of detective fiction is that, if a detective story is fairly and legitimately constructed, it is impossible to keep the solution from all readers. There will inevitably be a certain number of them just as shrewd as the author; and if the author has shown the proper sportsmanship and honesty in his statement and projection of the crime and its clues, these perspicacious readers will be able, by analysis, elimination and logic, to put their finger on the culprit as soon as the detective does. And herein lies the zest of the game. Herein we have an explanation for the fact that readers who would spurn the ordinary "popular" novel will read detective stories unblushingly.

16. A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations. Such matters have no vital place in a record of crime and deduction. They hold up the action, and introduce issues irrelevant to the main purpose, which is to state a problem, analyze it, and bring it to a successful conclusion. To be sure, there must be a sufficient descriptiveness and character delineation to give the novel verisimilitude; but when an author of a detective story has reached that literary point where he has created a gripping sense of reality and enlisted the reader's interest and sympathy in the characters and the problem, he has gone as far in the purely "literary" technique as is legitimate and compatible with the needs of a criminal-problem document. A detective story is a grim business, and the reader goes to it, not for literary furbelows and style and beautiful descriptions and the projection of moods, but for mental stimulation and intellectual activity—just as he goes to a ball game or to a cross-word puzzle. Lectures between innings at the Polo Grounds on the beauties of nature would scarcely enhance the interest in the struggle between two contesting baseball nines; and dissertations on etymology and orthography interspersed in the definitions of a cross-word puzzle would tend only to irritate the solver bent on making the words interlock correctly.

17. A professional criminal must never be shouldered with the guilt of a crime in a detective story. Crimes by house-breakers and bandits are the province of the police department—not of authors and brilliant amateur detectives. Such crimes belong to the routine work of the Homicide Bureaus. A really fascinating crime is one committed by a pillar of a church, or a spinster noted for her charities.

18. A crime in a detective story must never turn out to be an accident or a suicide. To end an odyssey of sleuthing with such an anti-climax is to play an unpardonable trick on the reader. If a book-buyer should demand his two dollars back on the ground that the crime was a fake, any court with a sense of justice would decide in his favor and add a stinging reprimand to the author who thus hoodwinked a trusting and kind-hearted reader.

19. The motives for all crimes in detective stories should be personal. International plottings and war politics belong in a different category of fiction—in secret-service tales, for instance. But a murder story must be kept gemütlich, so to speak. It must reflect the reader's everyday experiences, and give him a certain outlet for his own repressed desires and emotions.

20. And (to give my Credo an even score of items) I herewith list a few of the devices which no self-respecting detective-story writer will now avail himself of. They have been employed too often, and are familiar to all true lovers of literary crime. To use them is a confession of the author's ineptitude and lack of originality.

a. Determining the identity of the culprit by comparing the butt of a cigarette left at the scene of the crime with the brand smoked by a suspect.

b. The bogus spiritualistic sèance to frighten the culprit into giving himself away.

c. Forged finger-prints.

d. The dummy-figure alibi.

e. The dog that does not bark and thereby reveals the fact that the intruder is familiar.

f. The final pinning of the crime on a twin, or a relative who looks exactly like the suspected, but innocent, person.

g. The hypodermic syringe and the knockout drops.

h. The commission of the murder in a locked room after the police have actually broken in.

i. The word-association test for guilt.

j. The cipher, or code letter, which is eventually unravelled by the sleuth. (Van Dine, 1928)

36. En la época actual podemos hablar más bien de una mezcla donde la estructura del enigma se combina con investigaciones de procedimiento policial, como sucede en *Inspector Morse* o CSI.

37. Para una aclaración sobre el uso de los términos novela o subgénero negro, véase la nota 6 del capítulo 1.

38. “The Simple art of Murder”

[…] I suppose the principal dilemma of the traditional or classic or straight-deductive or logic—and—deduction novel of detection is that for any approach to perfection it demands a combination of qualities not found in the same mind. The cool-headed constructionist does not also come across with lively characters, sharp dialogue, a sense of pace and an acute use of observed detail. The grim logician has as much atmosphere as a drawing-board. The scientific sleuth has a nice new shiny laboratory, but I’m sorry I can’t remember the face. The fellow who can write you a vivid and colorful prose simply won’t be bothered with the coolie labor of breaking down unbreakable alibis. The master of rare knowledge is living psychologically in the age of the hoop skirt. If you know all you should know about ceramics and Egyptian needlework, you don’t know anything at all about the police. […]

This, the classic detective story, has learned nothing and forgotten nothing. It is the story you will find almost any week in the big shiny magazines, handsomely illustrated, and paying due deference to virginal love and the right kind of luxury goods. Perhaps the tempo has become a trifle faster, and the dialogue a little more glib. There are more frozen daiquiris and stingers ordered, and fewer glasses of crusty old port; more clothes by *Vogue,* and décors by the House Beautiful, more chic, but not *more truth. […]*

There is a very simple statement to be made about all these stories: they do not really come off intellectually as problems, and they do not come off artistically as fiction. They are too contrived, and too little aware of what goes on in the world. They try to be honest, but honesty is an art. The poor writer is dishonest without knowing it, and the fairly good one can be dishonest because he doesn’t know what to be honest about. He thinks a complicated murder scheme which baffles the lazy reader, who won’t be bothered itemizing the details, will also baffle the police, whose business is with details. […] But if the writers of this fiction wrote about the kind of murders that happen, they would also have to write about the authentic flavor of life as it is lived. And since they cannot do that, they pretend that what they do is what should be done. Which is begging the question—and the best of them know it.

[…] During this whole period [the decade after the First World War] only one first-class writer had written detective stories at all. An American, Dashiell Hammett. […]

How original a writer Hammett really was, it isn’t easy to decide now, even if it mattered. He was one of a group, the only one who achieved critical recognition, but not the only one who wrote or tried to write realistic mystery fiction. All literary movements are like this; some one individual is picked out to represent the whole movement; he is usually the culmination of the movement. Hammett was the ace performer, but there is nothing in his work that is not implicit in the early

novels and short stories of Hemingway. […] A rather revolutionary debunking of both the language and material of fiction had been going on for some time. It probably started in poetry; almost everything does. You can take it clear back to Walt Whitman, if you like. But Hammett applied it to the detective story, and this, because of its heavy crust of English gentility and American pseudo-gentility, was pretty hard to get moving. I doubt that Hammett had any deliberate artistic aims whatever; he was trying to make a living by writing something he had first hand information about. He made some of it up; all writers do; but it had a basis in fact; it was made up out of real things. The only reality the English detection writers knew was the conversational accent of Surbiton and Bognor Regis. If they wrote about dukes and Venetian vases, they knew no more about them out of their own experience than the well-heeled Hollywood character knows about the French Modernists that hang in his Bel-Air château or the semi-antique Chippendale-cum-cobbler's bench that he uses for a coffee table. Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley; it doesn't have to stay there forever, but it was a good idea to begin by getting as far as possible from Emily Post's idea of how a well-bred debutante gnaws a chicken wing. He wrote at first (and almost to the end) for people with a sharp, aggressive attitude to life. They were not afraid of the seamy side of things; they lived there. Violence did not dismay them; it was right down their street.

Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish. He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. He had style, but his audience didn't know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements. […]

Hammett's style at its worst was almost as formalized as a page of Marius the Epicurean; at its best it could say almost anything. I believe this style, which does not belong to Hammett or to anybody, but is the American language (and not even exclusively that any more), can say things he did not know how to say or feel the need of saying. […] He was spare, frugal, hardboiled, but he did over and over again what only the best writers can ever do at all. He wrote scenes that seemed never to have been written before. […]

The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket; a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of moneymaking, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practising; a world where you may witness a hold-up in broad daylight and see who did it, but you will fade quickly back into the crowd rather than tell anyone, because the hold-up men may have friends with long guns, or the police may not like your testimony, and in any case the shyster for the defense will be allowed to abuse and vilify you in open court, before a jury of selected morons, without any but the most perfunctory interference from a political judge.

In everything that can be called art there is a quality of redemption. It may be pure tragedy, if it is high tragedy, and it may be pity and irony, and it may be the raucous laughter of the strong man. But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and

I am quite sure he would not spoil a virgin; if he is a man of honor in one thing, he is that in all things. He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks, that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness. The story is his adventure in search of a hidden truth, and it would be no adventure if it did not happen to a man fit for adventure. He has a range of awareness that startles you, but it belongs to him by right, because it belongs to the world he lives in.

If there were enough like him, I think the world would be a very safe place to live in, and yet not too dull to be worth living in (Chandler, 1964: 181-199).

39. En su acepción más general, el ethos es el conjunto de normas, creencias y formas de vida o comportamiento perteneciente a un conjunto de individuos que forman parte de una misma sociedad. Proviene del griego “ethos”, que quiere decir costumbre.

40. La crítica hacia el supuesto realismo de la novela negra puede adscribirse a la crítica hacia el realismo en general: sabemos que se trata de un estilo literario con una retórica propia; en este sentido, no se trata de una mirada objetiva y neutra sino de una que se encuentra tamizada, que conlleva una serie de valores expresados implícitamente en las narraciones.

41. Detective privado creado por John R. Coryell en 1886. Apareció por primera vez en la revista juvenil *New York Weekly*. El personaje se hizo tan popular que prontamente tuvo su propia revista, que se publicó en diferentes formatos hasta bien entrado el siglo XX.

42. Con el incremento en la circulación de la revista *Black Mask* surgieron otras revistas como *Dime Detective, Detective Fiction Weekly, Black Aces*.

43. “The False Burton Combs” de Carroll John Daly (publicada en diciembre de 1922) ha sido reconocida como la primera historia *hard-boiled* publicada en la revista. La serie más conocida en la época era la protagonizada por Race Williams (creado por Daly, quien, en un inicio, era más popular que Hammett). Su protagonista encarna un fuerte individualismo, heredero del pionero y el pistolero (Horsley, 2005: 76-77).

44. El cine se encargó de popularizar a Spade, encarnado por Humphrey Bogart, quien también representará el papel de Philip Marlowe (protagonista de la novelas de Chandler) en varios filmes.

45. Estilo de vida estadounidense.

46. En este sentido, los personajes de Hammett son mucho más ambiguos.

47 Entre las más conocidas está *El hombre delgado* (1934) dirigida por W. S. Van Dyne; *El halcón maltés* (1941) de John Huston; *El enigma del collar* (*Murder, My Sweet*, 1944) de Edward Dmytryk y *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawks.

48. Es importante señalar que mujeres detectives como protagonistas de las narrativas de detección hubo desde el siglo XIX: por ejemplo, Marianne Halcombe protagonista de *La dama de blanco* (*The Woman in White*, 1860) de Wilkie Collins, o Amelia Butterworth protagonista de las novelas de Anna Katherine Green. También en la llamada época de oro hay famosas detectives, como Miss Marple de Agatha Christie o Harriet Vane, protagonista de *Gaudy Night* de Dorothy L. Sayers. Sin embargo, todas ellas son detectives *amateurs*, es decir, ninguna es profesional y aunque ya podemos identificar en estos personajes una crítica a los roles tradicionales de género, las detectives profesionales que surgen a partir de la década de 1970 (muy vinculadas pon los movimientos feministas de la época) son mucho más autoconscientes de su condición femenina en un mundo de hombres y todo lo que esto implica para sus vidas profesionales y privadas.

49. Son tres elementos los que retoma del *hard-boiled*, dos a nivel de historia y uno a nivel formal: el detective privado, la importancia de la ciudad y la narración homodiegética.

50. El nombre *tart noir* fue propuesto por cuatro escritoras en la década de 1990: Sparkle Hayter, Lauren Henderson, Katy Munger y Stella Duffy; todas ellas escribieron novelas con estas características. Santaulária define estas novelas como un cruce entre la *chick-flick* y las novelas de detectives (2008: 97).

51. Como se pudo apreciar en el capítulo 1, existe una vertiente en la narrativa de detección que podemos rastrear desde el siglo XIX donde el investigador es un policía-detective, sólo que ésta tuvo lugar más bien en la narrativa francófona y en la británica. En Estados unidos, el policía-detective se incorpora más tardíamente a la ficción, a través de lo que ahora se conoce como "novela de procedimiento policial"; toma algunos aspectos del *hard-boiled* (crítica a la sociedad, entorno urbano), pero se centra más en los procedimientos de detección realizados por el cuerpo policial así como en los conflictos del detective con la institución policiaca.

52. "**The 'Hard-boiled' Genre"**

[…] The willingness of the hard-boiled novel, especially in the hands of writers like Hammett […], to depict the graft and corruption at the heart of us political and economic life has led some, erroneously in my view, to characterize it as Marxist or at least "an important vehicle of social criticism" (Worpole 1983: 43). Certainly Hammett and McCoy borrow from Marx's critique of capitalism but with an acknowledgement that the state, in all of its multiple and contradictory guises, is not just "a committee for managing the common affairs of the whole bourgeoisie" (Marx 2002: 5). This may be a long way from Weber's assertion that bureaucracy – or "hierarchically organized systems of administration" – is "capable of attaining the highest degree of efficiency and is ... the most rational known means of exercising authority over human beings" (Weber 1978: 223) but, as Hammett's Red Harvest (1929) demonstrates, civil society cannot sustain itself in the absence of a strong, functioning state and, in the final analysis, the hard-boiled operative must act in the interests of the state and the law (see Horsley 2005: 166–7). In this sense, the hard-boiled crime novel, at least one like Red Harvest, is more Gramscian than Marxist and it is worth taking a moment to establish the distinction. For a start, Antonio Gramsci, a socialist philosopher imprisoned by Mussolini's Fascist regime in 1926, recognized – more than Marx – the multiple functions of the state and their "frequently contradictory operations" (Lloyd and Thomas 1998: 21). Indeed the state, for Gramsci, is arguably best understood as a site of class compromises where competing power blocs clash and vie for position. Its coercive capacities – the state as policeman or "Stato-carabiniere" (Gramsci 1971: 261) – are invoked when its authority or boundaries are directly threatened but in its expanded or ethical formation, whereby the state is equivalent to "political society + civil society" or "hegemony protected by the armour of coercion" (1971: 263), it must function as much through consent as by force.

At the start of *Red Harvest*, a miners' strike has been broken with the assistance of national guardsmen, parts of the regular army, and private gunmen who have subsequently taken over the town. What follows is akin to a violent Gramscian war of position, as competing gang leaders struggle for control of Personville – though crucially, as with Gramsci, "the ultimate unity of the state formation as an instrument of class rule" is affirmed (Lloyd and Thomas 1998: 21). Indeed, it is because the gang leaders pursue a "radical individualist" agenda and therefore operate "without the formal sanction of the state" that, compared to Elihu Willsson, the city's pre-eminent businessman, they are so easily put to the sword (Freedman and Kendrick 1991: 211). Hired by Willsson from the Continental Detective Agency, Hammett's lone, chubby detective – known simply as the Continental Op – sets the gang leaders against one another in an effort to impose the law. Perversely, his efforts lead to an orgy of violent bloodletting (Heise 2005: 491). Insofar as the Op has been paid to do a job

– rid the city of its “crooks and grafters” (Hammett 1999: 38) – and therefore operates with the full sanction of the city’s most powerful figure, it would be quite wrong to see him as autonomous. Rather, as a willing and unwilling part of what Gramsci calls the ethical or expanded state, his role entails both explicit policing and making it “easier for the white collar soldiers to take hold while everything is disorganized” (Hammett 1999: 176). This oxymoronic phrase – white collar soldier – signals, I would argue, the Op’s uneasy, partial commitment to the kind of civil society that only the state can secure. His role is best understood neither as a state-sponsored vigilante ruthlessly purging enemies of the industrial-capitalist state at will nor as an uncoopted pro-union sympathizer who acts in the best interests of the working classes, but rather as someone who moves in and out of subject-positions that both buttress the authority of the state and, at the same time, undermine it from within (Pepper en Rzepka, 2010: 144-145).

Bibliografía citada

BARNARD, Robert. (1980). *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie*. Londres: Collins.

BELL, Ian A. (2003). "Eighteenth-Century Crime Writing". En Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 7-17). Cambridge: Cambridge University Press.

BERMAN, Marshall. (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.

BREU, Christopher. (2005). *Hard-Boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BROOKS, William. S. (2008). "Émile Gaboriau". En Frank N. Magill y Carl Rollyson (eds.), *Critical Survey on Mystery and Detective Fiction* (pp. 690-695). Vol. 2 (edición revisada). Hackensack: Salem Press.

BULWER-LYTTON, Edward. (1998). *Paul Clifford*. reeditado en Juliet John (ed.), *Cult Criminals: The Newgate Novel: 1830-1847*. Vol. 1 Londres: Routledge; Thoemmes.

CABELLO, Ángel Gregorio. (2007). "Historia, política y novela negra". En *Crítica.cl Revista latinoamericana de ensayo*.

Disponible en critica.cl/literatura/historia-politica-y-novela-negra.

CAWELTI, John G. (1977). *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

____. (2004). *Mystery, Violence, and the Popular Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

CHAN, Winnie. (2007). *The Economy of the Short Story in British Periodicals of the 1890*. Londres: Routledge.

CHANDLER, Daniel. (2000). "An Introduction to Genre Theory".

Disponible en: visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf

CHANDLER, Raymond. (1964). "The Simple Art of Murder". En *Pearls*

Are a Nuisance (pp. 181-199). Londres: Penguin.

COLMEIRO, José F. (1994). "Poética de la novela policiaca". En *La novela policíaca española: teoría e historia crítica* (pp. 21-84). Barcelona: Anthropos.

CORBER, Robert J. (1997). *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. Durham: Duke University Press.

DERRIDA, Jacques. (1980). "La loi du genre". *Glyph: Textual Studies*, 7, 180-200.

ELWELL, Stephen. (1985). "Editors and Social Change: a Case Study of *Once a Week (1859-80)*". En Joel Weiner (ed.), *Innovators and Preachers: The Role of the Editor in Victorian England* (pp. 23-42). Westport: Greenwood.

EVANS, Mary. (2009). *The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World*. Londres/Nueva York: Continuum.

FIERRO, Alfonso. (2013). "Novela dura y posdictadura militar en Argentina". En Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (eds.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (pp. 243-261). México: Bonilla Artigas/ UNAM.

FORTER, Greg. (2000). *Murdering Masculinities: Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*. Nueva York: New York University Press.

FOUCAULT, Michel. (1975). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.

FOWLER, Alastair. (1987). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.

GALÁN HERRERA, Juan José. (2008). "El canon de la novela y policiaca". *Tejuelo, 1* (1), 58-74.

GILLINGHAM, Lauren. (2010). "The Newgate Novel and the Police Casebook". En Charles J. Rzepka y Lee Horsley (eds.), *A companion to Crime Fiction* (pp. 93-104). Singapur: Wiley-Blackwell.

KAYMAN, Martin A. (2003). "The Short Story from Poe to Chesterton".

En Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 41-58). Cambridge: Cambridge University Press.

HAYCRAFT, Howard. (1942). *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Londres: Serpent's Trail.

HODGSON, John A. (2010). "Arthur Conan Doyle (1859-1930)". En Charles J. Rzepka y Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp. 390-402). Singapur: Wiley-Blackwell.

HORSLEY, Lee. (2005). *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

____. (2010). "From Sherlock Holmes to the Present". En Charles J Rzepka y Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp. 28-42). Singapur: Wiley-Blackwell.

KNIGHT, Stephen. (2004). *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. Basingstoke y Nueva York: Palgrave Macmillan.

OGDON, Bethany. (1992). "Hard-Boiled Ideology". *Critical Quarterly*, *34* (1), 71-87.

"Our Female Sensation Novelists". (1863). *Christian Remembrancer*, *46*, 209-236.

PANEK, Leroy Lad (1979). *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain, 1914-1940*. Bowling Green: Popular Press.

PARADIS, Kenneth. (2001). "Warshawski's Situation: Beauvoirean Feminism and the Hard-Boiled Detective". *South Central Review*, *18* (3/4), 86-101.

PEPPER, Andrew (2010). "The 'Hard-Boiled' Genre". En Charles J. Rzepka y Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp. 140-151). Singapur: Wiley-Blackwell.

PFEIL, Fred. (1995). *White Guys: Studies in Postmodern Domination and Difference*. Londres: Verso.

PIGLIA, Ricardo. (1991). "La ficción paranoica". Seminario dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAB.

Transcripción de la grabación de Darío Wiener tomada de: es.scribd.com/doc/179479142/Piglia-La-ficcion-paranoica

PORTER, Dennis. (2003). "The Private Eye". En Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 95-113). Cambridge: Cambridge University Press.

PRIESTMAN, Martin (ed.). (2003). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

PYKETT, Lyn. (2003). "The Newgate Novel and Sensation Fiction, 1830-1868". En Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 19-40). Cambridge: Cambridge University Press.

ROLLIN, Bernard E. (1981). "Naturaleza, convención y teoría del género". En Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (pp. 129-154). Madrid: Arco.

ROWLAND, Susan. (2010). "The 'Classical' Model of the Golden Age". En Charles J. Rzepka y Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp. 117-127). Singapur: Wiley-Blackwell.

RZEPKA, Charles J., y Lee Horsley (eds.). (2010). *A Companion to Crime Fiction*. Singapur: Wiley-Blackwell.

SCHÜTT, Sita A. (2003). "French Crime Fiction". En Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 59-76). Cambridge: Cambridge University Press.

SANTAULÀRIA, Isabel. (2008). "Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona, de sus orígenes a la actualidad". En Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (pp. 65-106). Barcelona: Edicions UAB.

SETTON, Román. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (2006). ¿Qué es un género literario? (Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, trads.) Madrid: Akal.

SYMONS, Julian. (1992). *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. Londres: Penguin.

VAN DINE, S.S. (1928). "Twenty Rules for Writing Detective Stories". En *Thrilling Detective Web Site*.
Disponible en: http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html

VITAL, Alberto. (2012). *Quince hipótesis sobre los géneros*. México: UNAM/UNAL.

VIZCARRA, Héctor Fernando. (2015a). *El enigma del texto ausente: Policial y metaficción en América Latina*. México: Almenara Press/ UNAM.

____. (2015b). "Sobre la serialidad narrativa en las literaturas policiales." En Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (eds.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (pp. 24-27). México: Bonilla Artigas/ UNAM.

WEIBEL, Paul R. (2008). "G. K. Chesterton". En Frank N. Magill y Carl Rollyson (eds.), *Critical Survey on Mystery and Detective Fiction* (pp. 300-306). Vol. 1 (edición revisada). Hackensack: Salem Press.

WILLIAMS, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. (Guillermo David, trad.). Buenos Aires: Las Cuarenta.

WORTHINGTON, Heather. (2010). "From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes". En Charles J. Rzepka y Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp. 13-27). Singapur: Wiley-Blackwell.

BONILLA
ARTIGAS
EDITORES

